HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

[Vol. 4].

GARRETT E OS DRAMAS ROMANTICOS

SECULO XIX

PORTO
IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA
1871

INDEX

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XIX

LIVRO IX

Os Dramas romanticos

LIVRO X

Fundação do Theatro moderno

Com este volume termina a parte da *Historia da Litteratura portugueza,* que abrange todas as fórmas da arte dramatica desde a sua manifestação no seculo XVI até á morte de Garrett, o qual mais do que ninguem trabalhou para a restauração do Theatro nacional. Encerra esta obra a exposição dos factos e a sua distribuição synthetica; a primeira está longe de ser completa, e os que se dedicarem a esta ordem de estudos terão occasião de fazerem reparos, notarem defeitos, deficiencias, repetições, anachronismos, erros em que hade sempre caír quem não tiver os meios materiaes para apurar a verdade; o quadro synthetico, é inteiramente novo e deduzido á luz de uma rigorosa philosophia. Serviram de guia para a coordenação e importancia dos assumptos, para os dados archeologicos,

Payne Collier, na *Historia do Theatro inglez,* para as biographias e analyse dos dramas, os irmãos Parfaict na *Historia do Theatro francez,* e para a comprehensão do espirito litterario Von Schak, na *Historia do Theatro hespanhol.*

Ao terminar este livro, resta-nos fazer um acto de justiça; se a obra que hoje se apresenta vier a merecer o acolhimento dos estrangeiros ou da nova geração que ainda hade brotar, chamamos o seu reconhecimento para o corajoso editor o snr. Anselmo Evaristo de Moraes Sarmento, que em uma época de esterilidade litteraria, teve a intuição do seu valor, primeiro do que ninguem, e ousou sacrificar-se diante da indifferença geral para dar-lhe publicidade.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

LIVRO VIII

INFLUENCIA DA NOVA ARCADIA

Temos até aqui mostrado como o theatro portuguez se engrandeceu ou definhou conforme o grau de liberdade politica que o povo gosou em cada seculo. Para a creação do Theatro portuguez moderno não bastava a lucta do romantismo levantada na Allemanha, em França e na Inglaterra; tarde reconhecemos esse movimento da alliança da arte e da philosophia. Depois da inauguração do governo constitucional, depois da queda dos privilegios e das classes, depois que a lei se tornou egual para todos, os grandes reformadores de 1833 quizeram consummar a sua obra, alimentando e fortalecendo as instituições mais vitaes da nação. An-

tes da cruzada de Garrett, já Agostinho José Freire ordenara a restauração do theatro moderno. Os legisladores conheceram por experiencia, que o Theatro em Portugal fôra para a liberdade burgueza o mesmo que as Cathedraes na edade media; sob as abobadas ou ao pé dos carvalhos da egreja se ajuntava a communa, reclamando a immunidade da sua carta, ou proclamando as suas garantias; no Theatro portuguez de 1801 a 1846 se incendiaram todas as revoluções, se fizeram todas as ovações politicas, e ali desabafaram os sentimentos da liberdade calados por tantos seculos. Ainda do Theatro de Sam Carlos se dizia em 1842: «fundado vae em meio seculo para monumento da successão ao throno, S. Carlos é ainda hoje o unico theatro, como quer que seja, *politico;* e as obras primas dos Maestros não lhe têm creado tantas enchentes como as scenas e ovações alternativas das parcialidades.» (1)

(1) *Revista do Conservatorio*, p. 5.

CAPITULO I

Enthusiasmo politico nos Theatros (1801-1829)

Influencia da Nova Arcadia sobre o theatro. — Os *Elogios dramaticos*, sua origem chineza. — Vida artistica do Theatro do Salitre, Rua dos Condes, Boa Hora e Sam Carlos. — Nova Direcção de Sam Carlos, em 1812, motivada pela exigencia da officialidade ingleza de Beresford, que queria ouvir sómente Operas italianas. — Regulamento e inspecção de Sebastião Xavier Botelho. — *Elogios dramaticos* de Bingre de 1800, 1801, 1820 e 1829. — A revolução de 1820 que sacode o despotismo militar de Beresford. — Enthusiasmo do povo nos Theatros, contado nos jornaes politicos d'este tempo. — Os *Elogios dramaticos* eram privativos das festas absolutistas, e a imitação das Tragedias philosophicas de Voltaire, servia de manifestação ás ideias liberaes.

A Nova Arcadia, fundada em 1793, queria continuar a reacção classica começada pela velha Arcadia Ulyssiponense; o Theatro tambem lhe deveu predilecção; mas em vez de tragedias deu a preferencia aos *Elogios dramaticos*. Ainda existe em manuscripto um drama allegorico de Bingre, intitulado *A Graça triumphante da Culpa,* «Recitado na sessão publica de 8 de Dezembro de 1800, na Academia de Bellas Letras de Lisboa (Nova Arcadia) em louvor da Immaculada Conceição de Maria.» Os interlocutores são: A Graça, a Culpa, a Natureza humana e o Mundo. Abre a scena com o monologo da Culpa, que folheia um livro negro dos peccados, e não acha o nome de Maria; a Graça gladia com a Culpa, e depois de triumpho «apparece um arco iris resplandecente entre rosadas nuvens,

salpicadas de Anjos com os attributos de Nossa Senhora nas mãos, e no meio em elevação a Graça e a Natureza humana com mantos azues matisados de estrellas.» A Natureza humana canta uma ode epodica em recitativo, e termina o drama com um côro. Por aqui se vê como a Nova Arcadia comprehendia a reforma do Theatro. Sebastião Xavier Botelho tambem era socio d'esta Academia e a elle foi conferida a inspecção do Theatro de Sam Carlos em 1812; o modo como elle tambem comprehendia a restauração vê-se no intuito com que traduziu Metastasio, as quatro tragedias de Racine *Berenice, Mithridates, Phedra* e *Bejazet,* e as seguintes de Voltaire, *Mahomet, Zaira, Bruto, Marianna, Œdipo* e *Semiramis,* ajuntando a uma *Zulmira* original uma cançada *Ignez de Castro.* Como se poderia fecundar este campo com uma semente esteril!

Do Theatro do Salitre, encontramos curiosas noticias com relação á sua existencia no principio d'este seculo. Falando do pintor Joaquim da Costa, diz Cyrillo Volckmar Machado na *Collecção de Memorias:* «Em 1803, sendo emprezario do Salitre Manoel de Faria, escripturou-se para Pintor d'aquelle Theatro; depois passou para a Rua dos Condes, d'onde saíra seu irmão (Manoel da Costa) por desavença que teve com Manoel Baptista de Paula, e alí se conservou até 1812, tempo em que entrou João Chiari. Fez depois o novo Theatrinho do Bairro Alto. — Chiari tinha entrado para Pintor do Theatro de Sam Carlos, ainda no tempo de Mazzoneschi, mas fechando-se aquella Casa por

1809, foi para Londres; tornou em 1812, e ficou sendo Pintor não só do mesmo Theatro, mas tambem do da Rua dos Condes, d'onde foram excluidos os portuguezes.» (1)

Falando do artista Felix José Fernandes, diz Cyrillo: «Em 1806 e 1807 regia os Theatros do Salitre, e Boa Hora em Belem.» (2) Felix começára a estudar em 1788 e morreu em 1811, com 38 annos de edade com uma diathese escrophulosa. Ainda em 1814 existia o Theatro da Boa Hora, ou de Belem, como se conhece pelo drama *Apparição de D. Affonso Henriques,* por Miguel Antonio de Barros.

Durante o periodo em que decorreram a invasão franceza em Portugal, a fuga da côrte para o Rio de Janeiro, a dictadura militar de Lord Beresford, a revolução de 1820 que inaugurou o governo constitucional, e a reacção absolutista por occasião do regresso de Dom Miguel, o theatro portuguez apresentou uma vida extraordinaria; era no theatro que se faziam todas as manifestações partidarias. Faltavam, é verdade, creadores do drama nacional; não se passava de meras traducções ou imitações das tragedias d'Arnaud, de Crebillon ou de Voltaire; porém as allusões politicas enlouqueciam as plateias que estavam attentas a escutar os *Elogios dramaticos,* á espera em que podessem proromper em estrondosos applausos. Raro é o escri-

(1) Cyrillo, *Mem.*, p. 227.
(2) Id. ib., p. 218.

ptor do primeiro quartel do seculo XIX que não ideasse um Elogio dramatico para celebrar os annos dos membros da familia reinante, ou qualquer outro facto que se ligava a algum regosijo official. O emprezario do Theatro da Rua dos Condes em 1809, Manoel Baptista de Paula, primava n'este genero hybrido de espectaculos em que dispendeu milhões de cruzados para celebrar os annos de Dom João VI, de todos os principes, e alliados de Inglaterra. O *Elogio dramatico* é uma especie de composição chineza, como aquellas que observou o curiosissimo viajante Fernão Mendes Pinto, e que descreve nas *Peregrinações;* (1) talvez á influencia oriental se deva attribuir a fórma allegorica que Gil Vicente deu a muitos dos seus Autos, como o *Auto da Fama, Côrtes de Jupiter, Triumpho do Inverno* e outros muitos que andavam ligados ás ephemerides dos paços da Ribeira e Almeirim. Com a introducção da Opera em Portugal no seculo XVII, os dramas allegoricos tomaram maior desenvolvimento. Com a perda da liberdade, perde-se o sentimento da realidade; nas grandes festas do Marquez de Pombal, o theatro deveu o seu principal explendor ás vagas allegorias. É verdade que nas Tragicomedias dos Jesuitas os personagens allegoricos eram de uma predilecção particular, e não se poupavam despezas para conseguir uma caracterisação rica e expressiva, para que facilmente se comprehendesse a representação dos sentimentos

(1) *Historia do Theatro portuguez,* t. I, p. 119.

personificados, como a *Tyrannia,* a *Inveja,* a *Superstição,* etc. Estas origens, e ao mesmo tempo a falta de independencia politica no povo portuguez durante os primeiros vinte annos do seculo XIX, descrevem com eloquencia o caracter dos *Elogios dramaticos.* Temos um exemplo curioso no Drama allegorico *A Paz de 1801,* escripto por Francisco Joaquim Bingre, conhecido na Nova Arcadia pelo nome de Francelio Vouguense; este Elogio foi representado no Theatro nacional do Salitre, tendo por interlocutores a Paz, Mercurio, Europa e a Guerra. Na primeira scena «O Theatro representa um campo de batalha, e montes carregados de petrechos militares, e na mais activa peleja e desordem; e por entre tiros e rufos de tambores e instrumentos bellicos e expesso fumo de artilheria sáe a *Guerra* com os braços arregaçados, com um facho acceso na mão esquerda, e a espada na direita, escorrendo sangue.» A *Guerra* declama alguns versos elmanistas e carregados de epithetos, e ameaçando a Europa, parte furiosa. A segunda scena é um monologo da Europa espavorida, implorando Jove, que lhe mande a Paz: «baixa pelos ares da parte esquerda do Theatro Mercurio voando, com azas nos pés e no galero, e com o caduceo na mão. Europa fica assombrada e se inclina.» Torna a apparecer a Guerra que se alegra de raiva ao vêr a Europa; Mercurio intercede, e «o Theatro se transforma rapidamente em um delicioso jardim; e ao som de um agradavel côro vem baixando uma rosea nuvem salpicada de genios, a Paz vestida de branco,

salpicada de estrellas, coroada de flores com um ramo de oliveira na mão, servindo-lhe do docel o arco iris.» A Paz canta um côro pelo estylo das modinhas do seculo XVIII, abraça a Europa, e lhe entrega o ramo de oliveira, que é recebido de joelhos. Este *Elogio dramatico* de Bingre, foi escripto para celebrar a paz do 7 vendimiario do anno X (29 de Setembro de 1801, em que Luciano Bonaparte assignou em Pariz um tratado que reconciliava os gabinetes de Paris e de Lisboa. No 1.º de Outubro de 1801, se assignaram em Londres os preliminares da paz entre a França e Inglaterra, e a 8 de Outubro concluiu-se em Pariz o tratado de paz entre a França e a Russia. Tudo parecia augurar um novo seculo de tranquillidade para a Europa. Os vates portuguezes improvisaram dramas allegoricos, e o despotismo monarchico parecia regosijar-se com a morte da republica pela traição de Napoleão. Mas em um folheto intitulado a *Desgraça de Bonaparte,* publicado depois da capitulação de Junot em Cintra, a 30 de Agosto de 1808, se lê esta curiosa allegoria dramatica: «THEATRO: No grande Theatro do mundo se representa a famosa Comedia de Magica, intitulada *O Segundo Lusbel, Napoleão Bonaparte,* com muitas mudanças de Theatro, vistosissimos ornatos e tramoias nunca vistas. Faz o papel de Lusbel ou primeiro galan, o suave *Napoleão; Godoi,* de traidor, e terceiro galan; *Dupont,* de gracioso; *Murat,* de arlequim e tramoista; *Talleyrand* pinta os ornatos; e junto com *Champagni* e comparsa dos Senadores, move as

machinas do theatro. Haverá além d'isto duas operasinhas traduzidas do italiano, cujas a primeira tem por titulo: *A filha de Scipião,* e a segunda a *Sombra de Bruto.* Seguir-se-ha o entremez *Foste buscar lã e vieste tosquiado, ou os ratos na ratoeira.* Concluindo a funcção que se espera ser da acceitação de tão respeitavel publico, com um fim de festa, em que a *Andalucita* e a *Aragoneza* bailarão o Sapateado com summa soltura sobre as tripas do gracioso: tudo novo e subido.» (1) No meio das tempestades do mundo politico, o theatro tornava-se para o povo portuguez um novo *forum,* aonde ía dar largas aos pulmões, e expandir o pasmo da sua curiosidade expectante. Era este o caracter do tempo; sob o despotismo militar de Napoleão floresciam os theatros, e um typo novo creado por Talma ou uma Tragedia nova occupavam tanto a attenção publica como a batalha de Austrelitz. (2) Em Portugal dá-se o mesmo phenomeno que em França; com as emoções da invasão napoleonica, sob o protectorado duro de Inglaterra e com os fuzilamentos de Beresford, o theatro portuguez floresce com essa estupenda seiva de *Elogios dramaticos* e de *Tragedias voltairianas.* Firma-se o governo constitucional em 1833, e tornam-se quasi insuperaveis os esforços para restau-

(1) *Desgraça de Bonaparte originada da liberdade, independencia e ventura de Hespanha e do abatimento da França pelos erros politicos d'aquelle tyranno, etc.* Lisboa, Impressão regia, 1808.

(2) Revista Britanica, *Do Theatro na Europa, e do Drama.*

rar o theatro nacional. Estabelece Luiz XVIII em França o governo representativo, e o theatro fica sem curiosidade, não acha enthusiasmo no publico. Era tambem depois das grandes agitações politicas da Grecia que Eschylo e Sophocles escreviam as suas tragedias depois de depôrem as armas. O theatro quer movimento, vida, paixão, enthusiasmo para que o comprehendam. No primeiro quartel do seculo XIX, debatiam-se em Portugal a ideia absolutista e a ideia republicana; a primeira tinha inteira permissão de manifestar-se, e para incutir-se, já que não podia falar á intelligencia nem ao coração, serviu-se dos *Elogios dramaticos*, com que deslumbrava com personificações extravagantes a plateia burgueza. A ideia republicana servia-se da imitação das tragedias de Voltaire, aonde tinha o modello da expressão revolucionaria, do movimento philosophico que leva á proclamação dos direitos do homem. Traduzia-se a *Zaira*, o *Catão* de Addisson, creava-se insensivelmente o impulso nacional dos bons homens que em 1820 saccudiram a protecção ingleza que nos ía colonisando.

Depois de banidos os francezes pela convenção de Cintra, Portugal ficou em pleno dominio de Inglaterra; Dom João VI havia fugido com a familia real para o Rio de Janeiro, aonde se entretinha a ouvir a musica do Conservatorio dos Negros. O Marechal Beresford governador de Portugal, entregou o nosso exercito quasi completamente á officialidade ingleza, e a pretexto de disciplina ía fuzilando os naturaes e redu-

zindo-nos a uma mera feitoria. Suspeitando que o espirito publico tentava reagir contra a tyrannia militar, Beresford mandou matar a 18 de Outubro de 1817 o general Gomes Freire de Andrade. Sob este despotismo o theatro continuava a florescer; uma lei de 3 de Fevereiro de 1812, transfere o theatro estabelecido em 1809 na Rua dos Condes por Manoel Baptista de Paula para o Theatro de Sam Carlos, para que com as peças portuguezas possa representar tambem «algumas italianas em musica, *de maneira que os muitos empregados britanicos, que presentemente se acham n'esta capital, não fiquem privados do recreio que lhes póde offerecer o Theatro por ignorarem a lingua do paiz.*»

Do Theatro da Rua dos Condes, dizia o sensato Beckford, na Carta de 14 de Junho de 1787: Aquelle heretico Verdeil.... não descançou emquanto não deu comigo no Theatro da Rua dos Condes, afim de dissipar com um pouco de ar profano os vapores de tamanha santidade. O drama causou-se mais enfado que divertimento. O Theatro é baixo e acanhado, e os actores, porque não ha actrizes, são inferiores a todo o criterio.

«Tendo ordens absolutas da rainha afastado do palco scenico as mulheres, os papeis attinentes a estas são representados por mancebos. Julgae que agradavel effeito esta metamorphose produzirá, especialmente nos bailarinos. Alí se vê uma robusta pastora trajando as candidas vestes originaes, de macia barba azulada e proeminente clavicula, colher flôres com um pu-

nho capaz de derrubar o gigante Goliath, e um rancho de leiteiras, seguindo as suas enormes pégadas, aos pontapés as saias a cada passo. Taes meneios e saltos desconcertados, taes tregeitos de olhos, nunca eu tinha visto, nem espero tornar a vêr na minha vida.

«Estavamos cordealmente enfastiados do espectaculo, inda bem não chegava ao meio da peça; e como a noite era serena e agradavel tentou-nos a dar um passeio até á grande praça do palacio, etc.» (1) Depois d'este tempo estava a prepotencia de Beresford no seu auge; e nas ordens do exercito chamava-nos impunemente ladrões e covardes, acompanhando isto com a lista dos fusilados. A lei de 3 de Fevereiro de 1812 era para desfazer o effeito da ordem de Junot, que a 15 de Agosto de 1808 mandára cantar no Theatro de Sam Carlos, a opera de Marcos Portugal *Demofoonte,* para celebrar o anniversario de Napoleão. (1) Transcrevemos este importante documento historico, assignado por um homem que tentou restaurar o Theatro portuguez, Sebastião Xavier Botelho, mas que tambem pertenceu á ephemera Nova Arcadia:

«Havendo sua alteza real tomado em consideração, que a Sociedade do Theatro Nacional da Rua dos Condes, de que he Director Manoel Baptista de Paula, recebendo hum moderado auxilio do Governo, tem su-

(1) *Carta VIII. Pan.*, t. XII, p. 318.
(1) Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, t. II, p. 78.

stentado este público Espectaculo desde o seu estabelecimento em Dezembro de 1809, dando constantes provas do seu patriotismo, já na escolha de Peças proprias para o promover, já na applicação do producto das representações do primeiro domingo de cada mez para a caixa militar, e de outra a beneficio do cofre do Resgate dos Cativos, cuja total importancia montou no anno proximo passado a perto de vinte mil cruzados; e já finalmente esmerando-se em mostrar o seu amor, respeito, e lealdade ao mesmo augusto Senhor, e sua real familia, por meio de Espectaculos de grande apparato e despeza, com que tem festejado os faustos dias de seus annos, assim como se tem empenhado em celebrar com iguaes demonstrações os dias natalicios dos soberanos da Gram Bretanha nossos intimos alliados: Sendo de notoria evidencia que a dita Sociedade não póde assim mesmo servir bem o publico sem que se transfira para hum local mais accommodado para os Espectaculos theatraes por sua extensão, e proporções, e sem que ajunte á representação das Peças portuguezas a de algumas italianas em musica de maneira que os muitos Empregados Britanicos, que presentemente se achão nesta capital, não fiquem privados do recreio que lhes póde offerecer o Theatro por ignorarem a lingoa do paiz. E tendo outro sim a mesma Sociedade representado que esta passagem para outro Edificio, e novas obrigações a que se ligava, fazião indispensavel hum maior soccorro, que correspondesse ao augmento de despeza que dahi lhe devia resultar: o

Principe Regente Nosso Senhor attendendo aos referidos motivos, e conformando-se com o systema estabelecido no Alvará, e Instrucções de 17 de Julho de 1771, quanto o permittem as presentes circumstancias: He Servido approvar o estabelecimento de uma Sociedade composta de Actores e Artifices, que entrem com o seu trabalho, e de Accionistas particulares, que constituão hum fundo em Acções debaixo da Direcção do dito Manoel Baptista de Paula, e da immediata inspecção do Desembargador Sebastião José Xavier Botelho, auxiliando a mesma Sociedade com a mercê de oito casas de sortes, de que gozará até o carnaval do anno futuro de 1813, continuando-se-lhe depois este, ou qualquer outro soccorro, que mais convier, se acaso o continuar a merecer: com obrigação de representar Dramas em linguagem, e Farças italianas em musica. E sendo a Casa denominada de S. Carlos, além de sumptuosa, e propria de uma nação culta, a unica em que se podem dar Espectaculos, que correspondão aos fins d'este estabelecimento, e por isso digna de conservar-se: He outro sim o mesmo augusto Senhor servido, que se fação as Representações na mencionada Casa, observando-se as Instrucções juntas assignadas pelo Desembargador do Paço, Alexandre José Ferreira Castello, Secretario do Governo na Repartição dos Negocios do Reino e Fazenda, as quaes constituem o Regulamento Provisorio do Theatro Nacional, cuja boa organização, e melhoramento tanto podem concorrer para corrigir os vicios, adiantar a civilização, e

inspirar as virtudes politicas, e sociaes, que fazem a felicidade dos imperios. O Desembargador Sebastião José Xavier Botelho o tenha assim entendido, e faça executar na parte que lhe pertence. Palacio do Governo em 3 de Fevereiro de 1812.=Com as Rubricas dos Senhores Governadores do Reino:

«I. Haverá huma Sociedade composta de Actores, e Artifices, que entrem com o seu trabalho, e hum fundo de 6:000$000 de reis, repartidos em outras tantas Acções de conto de reis cada huma: podendo cada hum dos interessados ter mais de huma Acção, e podendo igualmente diversas pessoas unirem-se entre si para formarem huma só Acção, com tanto que escolhão huma só cabeça, que represente os mais Interessados, entregando-se a cada hum dos Accionistas as respectivas Apolices assignadas pelo Director, e pelo Ministro Inspector, as quaes lhe ficarão servindo de titulo para haverem por ellas o principal, e interesses que lhes tocarem.

«II. A dita Sociedade será dirigida, e administrada, em quanto aos seus fundos, por hum Director, dous Socios dos Actores, ou Artifices, e dous dos Socios accionistas, a qual eleição será feita pelo Ministro, Inspector do Theatro, e haverá huma Caixa com tres chaves onde se guardem os fundos, e interesses da Sociedade, das quaes terá huma o Director, a outra hum dos Socios Actores, e a outra hum dos Socios Accionistas, respondendo ao Ministro Inspector por toda a contabilidade.

«III. Nenhum dos Eleitos para a sobredita Administração poderá escusar-se de exercel-a debaixo de pretexto algum; porque este trabalho não só tem por fim o interesse particular da Sociedade, mas tambem a utilidade publica.

«IV. Os lucros, ou perdas que resultarem se repartirão no fim do anno, em quanto aos Socios Actores, e Artifices, em proporção aos salarios correspondentes aos caracteres, e partes que representão, reputada a somma dos ditos salarios como fundo effectivo, para se regular por elle a proporção dos lucros; e em quanto aos Socios Accionistas, se repartirão na mesma razão dos outros socios em proporção do Capital, que constitue cada uma das Acções.

«V. Por nenhum motivo poderão os Socios Actores e Artifices pertender o augmento dos Ordenados estabelecidos ás primeiras partes, e só lhes será livre passar de huns a outros, segundo o seu merecimento e trabalho; e isto a aprazimento do Director, e dos outros quatro Socios Administradores, e com approvação do Ministro Inspector; para evitar que augmentando por capricho em Capital meramente representativo, venhão assim a prejudicar os outros Socios Actores, e Artifices menos caprichosos, e a defraudar realmente os Socios Accionistas.

«VI. Não obstante a Sociedade ser composta de Socios Actores e Artifices, conjuntamente com os Socios Accionistas, nenhum delles poderá arrogar a si o direito de votar, dispôr, ou ordenar cousa alguma á cer-

ca da Direcção do Theatro; devendo os ditos Socios Actores, e Artifices considerar-se como senão fossem Socios, para obedecerem em tudo o que a respeito do seu Officio, e obrigações lhes for ordenado; dando-lhe a qualidade de Socios o unico direito de entrarem nos lucros, ou perdas, e de fiscalisarem a Administração, por via dos seus dous Socios representantes.

«VII. Para não prejudicar aos Actores, e Dançarinos escripturados, nos seus salarios, serão estes convencionados a aprazimento das partes, com tanto que no caso de se não ajustarem, o não fação por igual, ou menor preço em nenhum dos outros Theatros, como está determinado no Artigo XI. do Alvará de 17 de Julho de 1771.

«VIII. Para que se não suspendão as Repartições por causa de algum aresto nos salarios, ou nas pessoas dos Actores, Dançarinos, e Artifices, assim Socios como assalariados, a huns, e outros, em quanto durar o tempo da Sociedade, ou das suas obrigações, lhes não serão embargados seus salarios, nem as partes respectivas nos interesses da Sociedade, e nos casos crimes, salvo se for em fragante delicto, não serão prezos sem ordem do Ministro Inspector, na conformidade do Artigo XII, do sobredito Alvará.

«IX. O Ministro Inspector presidirá ao Governo Economico do Theatro, fará manter tudo o determinado n'estas Instrucções, corrigindo, e castigando os que de qualquer maneira faltarem ás suas obrigações; presidirá ás Escripturas, que serão por elle rubricadas;

approvará a recepção dos Actores, e Dançarinos, e dará as ordens que julgar necessarias, e conducentes para tudo o que constitue a parte economica, moral e civil, e exercicios Scenicos; tendo toda a jurisdicção necessaria sobre os Actores, Dançarinos, e mais pessoas que servirem o Theatro.

«X. Sendo além d'isto a boa ordem, a tranquillidade, e a segurança pública dos Theatros hum objecto, que sempre deveu a maior attenção a todos os governos das Nações civilisadas: o Ministro Inspector considerado n'esta parte como Delegado do Intendente Geral da Policia, a quem toda ella exclusivamente pertence, fará no Theatro as suas vezes, assistindo n'elle a todas as Representações, fazendo com a sua authoridade conter o Povo dentro dos limites de huma justa liberdade, e pondo termo a qualquer ruido, ou desordem que perturbe o socego público. Dando parte ao Intendente Geral da Policia de todos aquelles acontecimentos, que pela sua gravidade merecem mais do que simples e peremptoria correcção, para que proceda a respeito d'elles como convier.

«XI. Para que o sobredito Ministro Inspector possa cumprir, como deve, as suas funcções, e manter a sua authoridade, o Official militar que assistir no mesmo Theatro coadjuvará, e fará executar todas e quaesquer disposições, que para o dito fim forem ordenadas pelo dito Inspector, prestando-lhe toda a assistencia que por elle lhe for deprecada, cessando todo o conflito de Jurisdicção entre o ministro Inspector, e os Offi-

ciaes Militares, segundo o Artigo XIV, do mencionado Alvará.

«XII. Ao Director incumbe a guarda dos Livros, promover e vigiar a arrecadação do producto das Sortes e Récitas theatraes, e de tudo o que pertencer á Sociedade, evitando os descaminhos, e tomando as contas das despezas ás pessoas que as fizerem, assim pelo que respeita aos preços, como á boa economia. Terá a seu cargo a direcção dos Dramas, Pantominas, Decorações, Vestuario, Illuminação, Musica, Camarotes, Camarins, e Armazens necessarios para o uso publico, e serviço particular do Theatro; destinará os ensaios, e assistirá a elles, sempre que o julgar necessario; fará distribuir as partes pelos Actores que julgar mais proprios conforme o seu caracter, ao qual, assim como á qualidade dos Dramas, Pantominas, e pessoas d'elles fará sempre accommodar as Decorações e Vestuario, dando de tudo conta ao Ministro Inspector nas occasiões occurrentes, quando for preciso que elle interponha a sua authoridade, para que o Director consiga o inteiro cumprimento das suas obrigações.

«XIII. Para que o Director possa satisfazer aos differentes artigos de que fica encarregado, poderá nomear tres Individuos da Sociedade, os quaes serão approvados pelo Ministro Inspector, dividindo por elles o trabalho em tres incumbencias. A primeira, das Decorações, Vestuario e Illuminação. A segunda, dos Ensaios, e distribuição das Partes, e escolha dos Dramas, e Pantominas. A terceira, a dos Camarotes, Ca-

marins, Armazens, Musica, e mais Casas pertencentes ao Theatro.

«XIV. Não se darão gratuitamente no Theatro a pessoa alguma outros Camarotes, que não sejão os destinados para os Governadores do Reino, o Presidente do Senado da Camara, o Intendente Geral da Policia, o Ministro Inspector, o Official militar que no Theatro deve assistir, e o Director e Socios Administradores.

«XV. Os logares do Theatro se conservarão nos mesmos preços, que até agora se costumavão pagar, fazendo-se o abatimento de dez por cento aos que tomarem Camarotes fixos, e o mesmo se praticará, e com o mesmo abatimento e respeito dos Assentos fixos na Platéa.

«XVI. As pessoas que tiverem Camarote, ou lugar fixo, pagarão no fim de todos os mezes a importancia das Representações, que se houverem feito n'aquelle mez; e logo que faltem ao dito pagamento, se lhes suspenderá a entrada, e similhantes dividas serão cobradas executivamente pelo Ministro Inspector, como Fazenda Real, na maneira decretada no § 29 do mesmo sobredito Alvará.

«XVII. Quaesquer deliberações, ou resoluções, não sendo as aqui estabelecidas, e que dependão da Real, e immediata resolução, a Sociedade as proporá ao seu Director, o qual as apresentará ao Ministro Inspector, por cuja via subirão informadas com o seu parecer ao conhecimento de sua alteza real pela Secretaria de

Estado dos Negocios do Reino, ou pela intendencia Geral da Policia, segundo a natureza das mesmas Deliberações, e Representações.

«XVIII. Para que os Actores, Dançarinos, e mais pessoas que compõem o Theatro não alleguem a ignorancia, lhe servirão de norma, além de outros, os Artigos seguintes.

«XIX. Apenas chegar a Casa das Actrizes e Dançarinas a sege que as ha de transportar para o Theatro tanto nos dias de ensaio, como nos de Espectaculo, deverão estar promptas, e pôr-se logo a caminho.

«XX. Todos os Actores, Actrizes, e Dançarinos, que na vespera dos Ensaios forem avisados pelo Director, deverão comparecer na Casa dos Ensaios no dia e hora que lhes foi assignado; e o mesmo farão todas as vezes que por elle forem chamados para cousas de sua profissão, debaixo da pena de 1$200 reis, que serão descontados nos seus salarios, ou lucros respectivos.

«XXI. Em quanto durarem os Ensaios, o Director fará repetir a Peça inteira, ou Actos, ou Scenas avulsas, segundo seu Author, ou Traductor julgar necessario; obrigando os Actores a este trabalho, com o qual adquirem a perfeição da sua arte, e a boa execução dos Dramas que representão: conservando-se o mesmo escrupulo assim nos Ensaios particulares, como nos Ensaios geraes feitos sobre o Theatro. Em huns, e outros terá o Director cuidado em manter a ordem, e evitar as distracções que podem perturbar aquelle exercicio, recorrendo ao Ministro Inspector para dar as providen-

cias competentes, quando a sua propria authoridade não for obstante para impedir as ditas desordens.

«XXII. Logo que os Actores affrouxem no desempenho de suas obrigações, de maneira que se conheça moralmente que ha dólo e malicia, ou por effeito de rivalidade entre si, ou por espirito de vingança e de partido, ou por outro qualquer fim sinistro, querendo satisfazer caprichos e paixões particulares, com prejuizo do divertimento publico, será obrigado o Director a declaral-o ao Ministro Inspector, para proceder contra elles com rigorosa justiça.

«XXIII. Quando estiverem doentes darão conta ao Director por via do Cirurgião do theatro; e se a molestia for repentina, darão a dita conta no dia seguinte. Se algum porém houver que por motivos particulares se finja doente, vindo o publico a soffrer algum damno, ou com espera na hora do Espectaculo, ou com a mudança do Drama, que se lhe houvesse annunciado, o Director será obrigado a declaral-o ao Ministro Inspector, para que os castigue, ou multando-os nos seus salarios e lucros até á quantia de 6$000 reis, ou procedendo a prisão contra os transgressores.

«XXIV. Como todos os Actores, e Actrizes são iguaes, só com a differença dos seus talentos, e intelligencia: Serão obrigados a fazer toda e qualquer parte, que o Director lhe distribuir; para o que se devem sómente consultar as forças dos Actores, e o genio de cada um d'elles para os caracteres, que houverem de representar: conhecimento que só toca ao Director,

e nunca a elles Actores, aos quaes n'esta parte cabe uma inteira obediencia.

«XXV. Dever-se-hão contentar com o Scenario e Vestuario, que a empreza lhe apromptar, o qual deve sempre ser proprio da Peça, e tão decente e limpo como requer a presença do público. E quando sobre este Artigo se moverem questões, o Director mostrando que cumpriu o que lhe tocava, dará parte ao Ministro Inspector, debaixo das penas declaradas nos Artigos antecedentes.

«XXVI. Haverá uma Caixa particular onde se recolhão as multas, com separação das que pertencerem aos Socios e Assalariados, para se repartirem no fim do anno em igual razão, e proporcionadamente por todos aquelles Actores, Dançarinos e Artifices, que forão mais promptos e exactos nas suas obrigações.

«Palacio do Governo, em 3 de Fevereiro de 1812. —Alexandre José Ferreira Castello.»

Quando em 1820 a nação portugueza sacudiu de si a indecorosa tutela militar de Beresford, foi no theatro que se manifestou o regosijo publico, e aonde a memoria do general Gomes Freire foi rehabilitada. Em uma Carta de Lisboa, de 2 de Outubro, narrando a entrada do Governo Supremo na Capital, se lê: «É impossivel expressar o grande enthuziasmo que geralmente reinou e continúa ainda n'esta cidade. Á noute appareceu o Governo no Theatro dos Condes, e depois no de Sam Carlos, mas apenas eram vistos, de toda a parte fluctuavam os lenços brancos, e multiplicavam-se os

vivas ao supremo Governo com enthuziasmo inexplicavel; foi uma scena de gloria; foi preciso que parasse a representação da Opera italiana para ressoarem os excessivos Elogios poeticos, obras improvisadas do estro, e do genio, que expressava os gratos sentimentos de toda a nação portugueza elevada no espectaculo da sua gloria. O publico pediu que se cantasse o *Hymno Constitucional* em honra do governo supremo o qual a companhia perfeitamente executou.» (1) N'esta noticia se declara que o general Cabreira, não participou d'estes applausos, por ter ficado em Sacavem á frente da tropa «mas certamente se lhe preparam outros similhantes.» No dia 5 de Outubro de 1820 chegou o exercito á capital, e Cabreira foi recebido com alegria: «Á noite se illuminou toda a cidade, e nos Theatros se cantou com o maior enthuziasmo o *Hymno Constitucional.*» (2) Descrevendo as festas que se fizeram em Lisboa, termina: «A illuminação espontanea dos habitantes da cidade, o regosijo publico manifestado nos Theatros, coroaram o singular brilhantismo d'este dia nacional.» (3) No Porto fez-se a proclamação da Constituição de 1820 com eguaes festejos dramaticos: «Á noute concorreram ao Theatro portuguez todas as pessoas de distincção vestidas de gala, aonde se repetiram os Vivas, estando patente a Tribuna real e se entoou com jubilo o Hymno patriotico.» (4)

(1) *Genio Constitucional*, n.º 4, de 1820.
(2) Id., n.º 8.
(3) Id., n.º 9.
(4) Id., n.º 11.

Quaes os dramas que se representaram por esta occasião e o seu caracter, é facil de deduzir, porque ainda se conserva o manuscripto de um drama allegorico de Bingre intitulado *Á revolução de 24 de Agosto de 1820, feita no Porto;* são interlocutores Lisia, Affonso Henriques, Patriotismo, Despotismo, Douro, Povo e Tropa: «O theatro representa um bosque funebre de cyprestes, e por entre elles, mausoléos dos heroes portuguezes. No meio do Theatro um tumulo mais elevado de Affonso Henriques. Lisia desgrenhada, com cadeias, de joelhos, orando aos Manes.» Isto parece uma lithographia langorosa de Sendim. Lisboa evoca os seus heroes para a libertarem dos ferros de Inglaterra, Affonso Henriques levanta-se da campa, e diz-lhe que os lusos são livres, e depois de varias declamações elmanistas e sem ideia do Despotismo e do Patriotismo: «Descobre-se todo o sol, e dentro do seu disco o retrato d'el-Rei.» «O Povo fica da parte esquerda do Theatro e a Tropa da direita e apresenta as armas para o retrato, abatendo as bandeiras. E o Povo e Actores representam reverentes:

Viva o sexto João, vivam as Côrtes.»

Não se commenta a chateza convencional d'esta composição enthusiastica. Como o ultimo representante da malfadada Nova Arcadia, Bingre foi o derradeiro a abandonar a fórma do Elogio dramatico; vimos um «*Ao anniversario da victoria alcançada na Villa da Praia na Ilha Terceira, pelas tropas constitucionaes,*

em 11 de Agosto de 1829.» A scena consta de um dialogo entre o Genio insular e a Fama. Como o Theatro, que se funda unicamente no sentimento da realidade da vida, foi desnaturado n'estas glaciaes allegorias!

Ao passo que a Constituição hespanhola influenciava sobre a liberdade portugueza, nos theatros do reino visinho se manifestava o mesmo fervor de enthusiasmo. Em uma correspondencia de Madrid de 9 de Septembro de 1820 encontramos: «É verdade que os successos acontecidos no Theatro do Principe no dia 3 causaram algum sobresalto. A platêa pediu que se cantasse o *Traga la perro;* porém o Ministro Inspector oppoz-se á rogativa da platêa. Esta Cantiga composta em Cadiz em 1813, contem as mais indecentes allusões aos fidalgos interessados em sustentar a antiga ordem das cousas.» (1) No seculo XVIII abundavam os Theatros mas não existiam dramas; o vasio da arte e a esterilidade de creação eram suppridos com a riqueza assombrosa das decorações; no principio do seculo XIX, ia-se ao theatro para victoriar os liberaes, para saudar a aurora da republica. Traduziam-se e imitavam-se as tragedias philosophicas de Voltaire; mas avançara-se muito, porque se alevantava o Theatro da baixeza de uma distracção cesarista á altura de uma instituição social, começava-se a ligar-lhe seriedade diante do espectaculo de uma multidão que se achava possuida pelo mesmo pensamento de fraternidade.

(1) Id. n.º 14.

Em uns versos ineditos de Bingre, escriptos em 1827, descreve-se o estado dos theatros publicos de Lisboa. O poeta narra um sonho, em que é arrebatado pelo Diabo Côxo:

Do Theatro de Sam Carlos
N'um momento a recitada
Burleta me fez ouvir
Da fofa nação castrada.
  O espectaculo brilhante
Leva a geral attenção
Dos ouvidos e dos olhos
Sem ter parte o coração.
  Via-se a grande platêa
Atulhada de enxertados
Portuguezes nos garfinhos
De troncos effeminados.
  Vãos peraltas, vãos modistas
De ôcas cabeças se viam
Darem palmas, darem vivas
Pelo que nada entendiam.
. . . .
  Viam-se as nossas madamas
Mascavadas de francezas,
Outras de Turcas, de Persas,
Outras simplesmente inglezas.
. . . .
  Entre tanto vinha um bufo
Que a voz nefanda sacode,
Insosso cantarolando
Bem como um capado bode.
  Ria-se muito a platêa,
E tambem as nossas bellas,
Gentinhas que só tem gosto
N'essas lindas bagatellas.
  Á excepção de algumas arias
Finamente executadas,
Não tem moral, não tem nexo
Estas Operas cantadas.
  Mas gestos effeminados,
E moles, das fofas gentes

Faz haver n'estes Theatros
Continuadas enchentes.
O recitado enfadonho
Me fez logo ali dormir;
O Demo, que viu meu somno
Depressa me fez sair.
Levou-me á Rua dos Condes,
Onde ali na scena estava
A *Nova Castro* de Gomes,
Tragedia que o mundo gaba
Mas qual foi o meu assombro
Quando a casa vi vasia!
Tres duzias de expectadores
Só pela platêa havia.
Apenas dez camarotes
Eu vi de senhoras cheios,
Com seus paes, com seus maridos
Todas de honestos asseios.
«Porque tam pouca gente
(Pergunto ao Demo magano,)
N'este Theatro? e tão cheio
O Theatro italiano?»
Dando um risinho o tal Côxo,
De prompto me repondeu:
«N'este governa a virtude,
N'aquelle governo eu.
. . . .
«Aqui fala aos corações,
«Minha inimiga a verdade;
«No outro ouvidos e olhos
«Attendem só á vaidade.
—«Pois n'este, lhe disse, eu quero
«Levar a tragedia ao cabo.»
. . . .
Porém apenas eu vi
O fim da *Castro* mesquinha
Um grito dando, acordei
E vi-me na gruta minha. (1)

(1) *Ms.* de Bingre, t. IV, fl. 49.

Estes versos alludem á batalha de Navarino dada a 20 de Outubro de 1827; por aqui se vê o estado da opinião publica, que se pronunciava contra a Opera italiana, e se regosijava com a perpetua *Castro*. N'este tempo já cá ouviamos Rossini, e Mercadante regia a orchestra de S. Carlos, para onde escreveu as operas *Adriano in Syria,* e *Gabriella de Vergy*.

Ainda nos primeiros vinte annos se representava com grande applauso a tragedia de João Baptista Gomes intitulada *Nova Castro*. Estava totalmente esquecida a *Segunda Castro,* original de Quita, e prevalecia a imitação servil. Gomes tinha bastantes partidarios, como se vê pelo seguinte soneto inedito de Bingre:

Do tragico cantor Baptista luso
Sombrios Manes ululae sentidos,
Pois querem vêr seus louros confundidos
C'o *romantico* gosto do alto abuso:

Renasceu entre nós o feio uso
Dos preceitos dramaticos perdidos;
Os dramas que hoje reinam sam urdidos
Sem unidades, com furor intruso.

Tornou a reviver o antigo erro
Seiscentista, da edade media,
Que a Lusa Arcadia pôz em vil desterro.

Oh tragico immortal! tua tragedia
Quizeram enterrar c'o mesmo enterro
Que Castro tem na hispanica comedia. (1)

(1) *Reynar despues de morir.* Nota do Ms., t. I, p. 263.

Na grotesca farça de *Manoel Mendes*, escripta por Antonio Xavier Ferreira de Azevedo já no principio d'este seculo, e publicada em 1814, ainda se encontra uma allusão á mania geral de escrever tragedias; a scena entre o letrado beirão e o creado, que faz de ajudante de escriptorio, seria incomprehensivel e sem graça, se a bibliographia nos não mostrasse o sem numero de tragedias que andam por aí impressas por auctores desconhecidos. Eis a scena, que serve de historia:

Mamoel Mendes: Homem! Vossê a modo que está abstracto!

Rebollo: Não repare, V. M. que isto é porque ando compondo huma Tragedia.

Man.: Sim! Bem mostra que foi escrevente do meu sobrinho; elle tambem tinha essa mania para os theatros.

Reb.: Tinha, sim senhor; mas era muito infeliz nas suas producções.

Man.: Elle não dizia isso.

Reb.: Mas confessa-o o Publico, que quasi sempre lh'as elogiava com applauso de Infanteria; isto é, aquellas que chegavam ao fim; porque de algumas sei eu que ficavam ali pelo segundo acto.

Man.: Essa é boa! E os outros actos que restavam?

Reb.: Ficavam em actos nullos.

Man.: Ora diga... — Eu agora tambem hei de frequentar as Operas... — que titulo tem a sua Tragedia?

Reb.: Eu tinha disposto... Esta não está feia... Tinha disposto... Sim, Tragedia em cinco actos, intitulada *Os Cyprestes*, ou o *Cemiterio dos Inglezes;* porém hei de pôr-lhe outro e ha de fazer fracasso, porque a marcha é totalmente nova. Ella é em cinco actos como já disse: falam n'ella seis pessoas, entre machos e femeas; quatro morrem logo no primeiro acto, e as duas muito provavel que no segundo vão para a eternidade; a razão he esta: Se ella á maneira das do meu amigo advogado, levar pateada no fim do primeiro acto, não tem o poeta o desgosto de lhe não vêrem a catastrophe, e se a gramar no segundo, como já tem morrido tudo, parece que fica acabada a Tragedia.

Man.: Mas se fôr para diante, com quem ha de V. M. acabar as tres que faltam?

Reb.: Peior. Com quem? Ahi é que vae a delicadeza do Poeta: para cautella digo eu logo no primeiro acto, que uma das Damas está com dôres: no intervallo do segundo, tem o seu bom successo: no terceiro meto a novidade da Ama com o Menino; no quarto acaba-se a criação, a criança, com o episodio dos dentes!... tudo isto é sentimental; porém como a Ama no fim do quarto morre, por causa da humidade do tempo, o pequeno é quem ha de acabar o quinto. Parece-me que isto não he muito visto.»

Raro foi o poeta do principio d'este seculo, que respeitando ainda a tradição arcadica, se não arrojasse com furor metrico á composição de Tragedias. Entre as Elegias de Bingre, encontramos grandes louvores a um «insigne poeta tragico» chamado Manoel Joaquim Borges de Paiva, natural de Esgueira, e falecido em 1824; aí se enumeram as principaes tragedias que escreveu:

O tom e o genio grego em ti se via
A lusa scena honrar; já se apontava
Por chefe d'obra a lusitana *Osmia.*
O mesmo velho Sophocles pasmava
Nos elysios jardins, ouvindo o choro
Com que a *Lucinda* as almas abalava;
Todos os vates do beocio côro
Folgaram lá ao vêr, que a grega scena
Fazia reviver teu *Polidoro.*
Com que fogacho, oh funebre Camena,
No grande *Jonas* lhe accendeste a mente!
Com que enthuziasmo lhe aparaste a pena.
Meu estro frio já se viu fervente
Quando li este seu brilhante drama
Todo raios de luz de um fogo ardente.
Quem te pode negar, Borges, a rama

Que Corneille seguiu, Voltair, Racine,
Young, Sackespear, filhos da fama?
Se inda no Sena e Tâmisa retine
O pregão que no mundo os fez eternos,
Talvez que igual a fama te destine.
Tu entre os lusos tragicos modernos
Subiste muito alem ; beber soubeste
Da Galia scena os sentimentos ternos.
Na tua mente accesa concebeste
De Drurilane o jogo com que ufano
Um Cysne inglez afoito ao sol investe.
Tu seguiste sombrio o tom britano,
As almas abalaste com mão dura,
Co' a pompa de Paris ergueste o panno.
. . . .
As personagens tuas não falavam
Senão com precisão; o estylo o enredo
Muito aos dramas do Sena assemelhavam.
Ensinou-lhe Alfieri o grão segredo
De mover corações; Borge o excedera,
Se a morte o não levará inda tão cedo.
Elle pelo imitar todo se esmera.
Todas as fibras das paixões violentas
Elle tocava penetrando a esphera. (1)

Por estes versos de Bingre se conhece quaes eram as ideias dramaticas de Borges de Paiva; a prisão dos moldes tragicos de Racine e Alfieri, a preoccupação do exemplo auctoritario em vez da comprehensão da verdade natural, constituem todo o esforço dos que tentaram restaurar o Theatro antes de entrar em Portugal o primeiro movimento do Romantismo; Manoel Caetano Pimenta de Aguiar, José Maria da Costa e Silva, Vicente Pedro Nolasco da Cunha, Thomaz Antonio dos Santos Silva, seguiram esta senda proclama-

(1) *Ms.* de Bingre, t. III, fl. 44.

da pela Arcadia desde 1757. A influencia dos modellos prendia os escriptores aos mesmos assumptos; ainda n'este seculo se escreveram bastantes *Osmias*, e appareceram mais duas tragedias de *Ignez de Castro*, por João Baptista Gomes e por Joaquim José Sabino. A velha Arcadia condemnara pelo dogmatismo de Miguel Tiberio Piedegache o fecundo theatro inglez, por admittir paixões violentas e ensanguentar o theatro; d'esse tempo apenas existe uma traducção de uma comedia do Congreve, a *Noiva de Luto*, por José Antonio Cardoso de Castro feita mais para estudo da lingua ingleza do que para ser pósta em scena; a Nova Arcadia presentiu a vida dos tragicos inglezes, mas em vez de estudal-os contentou-se com traduzil-os. Em vez de estudarem os tragicos do cyclo shakesperiano, abraçaram os classicos do genio normando; Thomaz Antonio dos Santos Silva, traduz o *Catão* (1) de Addisson, a *Vingança*, *Busiris*, e *Os Irmãos*, de Young, e *Eduardo e Leonor* de Thompson. Ducis levou mais longe a sua audacia reduzindo Shakespeare ás convenções academicas que imperavam em França. Na *Vida de Ducis* por Onesyme Le Roye, encontramos o fragmento de uma carta do arcade Castilho, communicando-lhe a intenção de traduzir para o theatro portuguez as recortadas traducções francezas da obra eterna do tragico de Avon. A Carta era datada de 12 de Agosto de 1834; aí diz a proposito da sua traducção: «esta ho-

(1) Já traduzido por Manoel de Figueiredo.

menagem de um estrangeiro a um poeta com que a França se honra, não será mal acolhida... Aí encontrareis a prova da estima que sempre me inspirou a rainha das nações. Desde muito tempo ella está na posse de nos dar modellos.»

A esta eschola neo-arcadica, que precede o Romantismo, pertence como um dos seus mais valentes obreiros, o Padre José Manoel de Abreu e Lima, morto de uma apoplexia em 1835. O sr. Innocencio recolheu estas curiosas tradições, acêrca do fecundo escriptor desconhecido: «Apaixonado pela arte dramatica, associou-se durante muitos annos ás emprezas theatraes de Sam Carlos, Salitre e Rua dos Condes, e para ellas escreveu, *ou antes imitou e traduziu* das linguas hespanhola e franceza boa parte dos dramas e comedias que por este tempo se representaram nos ditos theatros. Achava-se por isso inhibido pela auctoridade superior ecclesiastica do exercicio das ordens com excepção do ministerio do pulpito.» O sr. Innocencio cita como d'este escriptor as seguintes comedias, que ficaram manuscriptas, e que formaram a parte mais vital do repertorio do nosso theatro no primeiro quartel do seculo XIX: *Pedro Grande ou os falsos mendigos*, *O retrato de Miguel Cervantes*, *Os expertos tambem se illudem*, *Os tres gemeos*, *Quinze dias de prudencia*, *O annel de Giges*, e *O Maniaco*. A paixão d'este padre pelo Theatro, lembra-nos a sorte de Antonio Pires Gonge, excluindo das ordens ecclesiasticas e procurando recursos de subsistencia nos Autos populares; o caracter dramati-

co das festas liturgicas da egreja, despertou muitas vezes o gosto da scena aos seus ministros. O theatro do Salitre tornou-se uma especie de azylo de litteratos pobres, que para ali faziam traducções de encommenda por uma taxa sabida.

A pobreza dos escriptores e a falta de educação no publico sustentaram assim por bastante tempo a velha farça de cordel; a eschola de Nicolau Luiz contou ainda n'este seculo alguns felizes cultores; é o primeiro Manoel Rodrigues Maia, tambem, segundo a tradição que voga ácerca de Nicolau Luiz, professor regio de grammatica latina em Lisboa, e director de um collegio particular em sua casa, na rua dos Calafates; é este o autor da celebre farça ainda hoje popular, intitulada o *Doutor Sovina.* Do sr. Innocencio aproveitamos algumas particularidades ácerca d'este velho comico: foi um dos que celebrou a elevação da estatua equestre; era intimo amigo do Padre Thomaz José de Aquino, que publicou a edição de Camões que hoje anda reproduzida na de Barreto Feio; moravam juntos estes dois camonianos, e morreram quasi ao mesmo tempo; determina-se a epoca da sua morte entre 1803 e 1805, porque o seu nome já não figura no *Almanach das Musas* d'este ultimo anno. Ficaram ineditas as suas farças *A Madrinha russiana,* e o *Periquito ao ar;* tambem lhe pertence a farça dos *Tres rivaes enganados.* Egualmente se filia n'esta eschola, que desappareceu com os dramas romanticos, o bacharel formado em Direito Fernando Antonio Vermuele, nascido em Lisboa a 25

de julho de 1777, e fallecido em Lisboa de uma apoplexia a 21 de Janeiro de 1843, depois de ter ali exercido o cargo de Tabellião publico. O sr. Innocencio, que recolheu a sua memoria, attribue-lhe a comedia anonyma do *Enredador*, que os Theatros de Sam Carlos, do Salitre e da Rua dos Condes representaram innumeras vezes desde 1812.

Vermuele havia começado a cursar a Universidade em 1794, concluiu os seus estudos academicos em 1799, e veiu para Lisboa seguir a profissão de advogado. Quando vêmos que a maior parte dos escriptores dramaticos portuguezes foram bachareis formados em Direito, a tradição dos *clercs de la Bazoche* levanta-se viva na mente, e deixa em evidencia o espirito d'estas creações. (1)

Na primeira metade d'este seculo, a historia do theatro está mutuamente ligada com a historia politica; quando o despotismo se consolida, as creações dramaticas desapparecem. Até á invasão franceza predominou o elemento lyrico nos theatros portuguezes, como uma continuação do cesarismo do seculo XVIII. Por uma bella estatistica formada pelo sr. Joaquim José Marques, se vê que no theatro de Sam Carlos n'este curto periodo que vae da sua fundação até á invasão napoleonica, se cantaram nada menos do que cento e sessenta e outo Operas, dos seguintes maestros:

(1) *Gazeta dos Tribunaes*, n.º 316, 14 de Outubro de 1843.

Marcos Portugal	21
Cimarosa	20
Fioravanti	18
Paesiello	13
Guglielmo	13
Mayer	6
Sarti	4
Zingarelli	4
Paer	4
Antonio Leal Moreira	3
Martini	3
Gazzaniga	3
Dalayrac	3
Nicolini	3
Tritto	3
Andreozi	3
Antonio José do Rego	3
Gueco	3
Anfossi	2
Nazolini	2
Salieri	2
Giordanelli	2
Gretry	2
Longarini	2
Farinelli	2
Alessandri	1
Isouard	1
Caruso	1
Puzzi	1

Bianchi	1
Kreutzer	1
Fabrizzi	1
Borghi	1
Marino	1
Gluck	1
Mosea	1
Orlandi	1
David Perez	1
Gardi	1
Mozart	1
Chiocechia	1
Federici	1
Gianelli	1
Pedeozzi	1
Anonymas (1)	1

Não foi a invasão franceza que interrompeu o desenvolvimento d'esta admiravel vitalidade artistica; Junot era arrebatado e romanesco, gostava de grandes festas. O protectorado inglez é que reduziu os nossos theatros á condição de uma espelunca. Para prova, basta passar os olhos por alguns periodos d'esta Carta de lord Wellington ao Coronel Peacocke: «Lisboa, 26 de Outubro de 1809.—Lamento de ter de vos informar, que me deram conhecimento de que os Officiaes inglezes que estão em Lisboa, têm o habito de ir aos Theatros,

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 5167 (XVIII anno, 1871).

aonde alguns d'elles se conduzem de uma maneira inconveniente, com grande escandalo do publico, e em prejuizo dos proprietarios e dos actores. Não sei porque os Officiaes do Exercito Inglez se conduzem em Lisboa de uma maneira que não seria tolerada na sua patria; que é contraria ás regras e aos habitos d'este paiz, e que não é permittido em parte nenhuma aonde se observam as leis da decencia.

«Os commandantes de regimentos e os officiaes superiores devem tomar medidas para impedir um tal comportamento de se renovar, e para que eu não receba mais similhante queixas, eu empregarei os meios necessarios para que a reputação do exercito e da nação ingleza não tenha a soffrer pelo mau comportamento de alguns.

«Os Officiaes do exercito inglez não têm nada a fazer nos bastidores; e é muito inconveniente que elles se mostrem sobre a scena durante a representaçao. Devem bem saber que um publico inglez não o supportaria. Estou desgostoso de saber, que Officiaes em uniforme e barretina na cabeça, têm apparecido sobre o Theatro durante a representação, e que alguns d'elles tem commettido desordens e violencias nos bastidores. Repito-o pois; se este comportamento continúa, ver-me-hei na necessidade de empregar os meios de o impedir, por honra do exercito e da nação.

«Rogo-vos de communicar esta carta aos commandantes dos regimentos da guarnição em Lisboa, e aos officiaes que commandam os destacamentos dos conva-

lescentes, e de lhes dizer que dêem d'ella conhecimento aos officiaes sob as suas ordens respectivas. De certo os officiaes que não estão a serviço, sob pretexto de que não se acham doentes, não devem ir ao theatro, ao menos sobre a scena e nos bastidores. Rogo-vos tambem de tomar as medidas que vos parecerem necessarias, para prevenir repetição de um tál procedimento.» (1)

Em vista de tão curiosos factos comprehende-se a rasão por que o theatro portuguez se foi tornando esquecido até ao anno de 1820, em que saccudimos esta vergonhosa tutella ingleza.

Os officiaes do exercito anglo-luso, como não comprehendiam as comedias em lingua portugueza, impozeram em todos os theatros que as representações fossem unicamente Operas e Bailes. Em 1811, representou-se no Theatro da Rua dos Condes o baile tragico-pantomimo *Orizia e Boreas,* inventado e posto em praxe por Pedro Pieroni. Por este libretto se vê que a Companhia da Rua dos Condes, que no anno seguinte passou para Sam Carlos, era composta n'este tempo, de Pedro Pieroni, Luiz Chiaveri, Leopoldo Bauchelli, Francisco Citteri, Raimundo Fidanza, Carlos Barchielli, Luiz Tamagni, José Conti, o Prussia, Pedro Bedotti, Mauricio José; no libretto que citamos, José Carlos pintou a ultima scena do baile; Theodoro Bian-

(1) Publicada pela primeira vez no *Conimbricense,* n.º 2455 XXIV anno.

chi era o machinista das mutações, e Domingos de Almeida o inventor dos vestuarios.

Com a frequencia da officialidade ingleza, o theatro de Sam Carlos, teve a contar de 1812 por diante, uma vida artificial. Debalde se procurava animal-o com as composições dos grandes maestros. Rossini chegou a escrever uma partitura para o Theatro de Sam Carlos. No livro *Os Musicos Celebres,* de Felix Clement, se lê: «Uma das composições menos conhecidas de Rossini é a *Adina ou o Califa de Bagdad,* Opera semi-seria em um acto, escripta por pedido de um cavalheiro portuguez, e representada em 1818 no theatro de Sam Carlos de Lisboa.» (1) Comtudo não é a esta Opera que se deve attribuir a fascinação que a musica de Rossini exerceu sobre o gosto do publico desde 1819, em que se cantou o *Barbeiro de Sevilha, Cenerentola, Gazza ladra, Otello, Turco in Italia* e *Dona del Lago,* sob a direcção do maestro Coccia. Por este tempo a cantora portugueza Dona Luiza Todi era o assombro nos principaes theatros da Europa. D'ella fala Bingre em uns versos da sua collecção manuscripta:

> Ouvi de Zamperini o altivo canto
> Que Ulyssea abrazou em chama acceza;
> Ouvi cantar a *Todi* portugueza
> Que foi na Russia um moscovito encanto. (2)

(1) *Les Musiciens Célèbres*, p. 425.
(2) Ms. t. I, pag. 256.

Com a revolução de 1820 o theatro tornou-se uma das manifestações do sentimento da liberdade, tendo por consequencia de permanecer fechado durante o governo autocratico de Dom Miguel.

Em breve começou a reacção absolutista e com ella a primeira emigração. Em 1823 deu-se a vergonhosa jornada de Villa Franca e de 1826 a 1829 dominou em Portugal a epoca do Terror. D'aqui em diante, até ao triumpho definitivo do governo parlamentar em 1836, o theatro portuguez extinguiu-se; calou-se, como todos os sentimentos diante do despotismo e da morte. (1)

A tendencia classica da Nova Arcadia manifestou-se contra o apparecimento dos dramas romanticos. A cabelleira de Racine estremeceu, contra os violadores das tres unidades, abalada pela profanação dos derrogadores da Poetica de Aristoteles. O partido clerical, que seguira o despotismo sob a divisa — o throno e o altar, veiu fazer côro com os classicos, e desacreditar diante do publico a nova revelação da Arte. Em uma Epistola ao Cura de Campanhã, escreve Bingre, o ultimo arcade:

Reverendo senhor, bom Padre Cura
Da rural Campanhã, que tão discreto
O Theatro romantico censura:
Se *Maria Tudor* condemnou recto
No baixo proceder na scena exposto,
Ao expectador portuense circumspecto,

(1) Vid. adiante o liv. x, cap. 1.

Tem immensa rasão no seu desgosto,
Por ver mudada a eschola da virtude
No vicio desregrado a ella opposto.

. . . .

Da palestra dramatica segura
Da representação bem regulada,
Moral civil, christã se apprende pura.
Porém onde se vê hoje observada
Essa lei que ditou Pombal famoso,
Pelo grande José aos Lusos dada?

. . . .

Hoje os doutos romanticos authores
Só dão força á dramatica poesia
Co's enredos de illicitos amores.
Disfarçada co'a doce melodia
Desacreditam toda a continencia,
Piedade, modestia e valentia.
Contra as regras da solida decencia
Ensinam a gerar os appetites
E as damnosas paixões na effervescencia.

. . . .

Esses defeitos que Boileau condemna
No romantico gosto ressuscita.
Que a Gallia depravou e a Itala scena.
Onde a farça se vê que a riso incita
Em pintar o ridiculo? Com choro
Por ensinar o erro, a moral grita.
Onde a decencia está? Onde o decoro
N'estes dramas modernos que deleitem,
Que instruam rindo com seu tom sonoro?
Para que os circumstantes se aproveitem
D'essas lições moraes, não é preciso
Que as leis da gravidade se respeitem?
Representar defeitos de prejuíso,
Lascivias, seducções, vis adulterios,
Assassinios, traições não move a riso.

. . . .

Bem sei que o modernismo achará rude
O meu velho pensar... (1)

(1) *Ms.* de Bingre, t. IV, fl. 18.

Francisco Joaquim Bingre morreu centenario; viveu a vida de duas gerações. Estas queixas são a linguagem da tradição arcadica, já obliterada e mal comprehendida pela Academia de Bellas Letras, que reagia contra o espirito novo, contra a manifestação da liberdade nas creações do espirito. As ideias velhas tem sempre um d'estes representantes, que mandam no ultimo momento, como o propheta Balaan, para amaldiçoar o futuro. (1)

(1) Tal é a missão de Castilho, definida depois da *Questão de Coimbra*. Vide *Estudos da Edade Media*, p. 251 à 319.

CAPITULO II

João Baptista Gomes

A versificação *elmanista* adoptada nas tragedias. — A *Nova Castro*, de João Baptista Gomes, substitue na predilecção popular a Tragedia de *Ignez de Castro* de Nicolau Luiz. — A scena final da Coroação. — Grande parte dos versos da tragedia de João Baptista Gomes converteram-se em proverbios. — Circumstancias que tornam ridiculas a *Nova Castro*. — Innocencio descobriu que é um plagiato da *Segunda Castro* de Domingos dos Reis Quita. — As *Castros* de Sebastião Xavier Botelho, e de La Motte. — Esposição da tragedia de João Baptista Gomes. — Juiso de Garrett sobre este poeta dramatico.

A influencia da Nova Arcadia, e sobre tudo a imitação do estylo e versificação de Bocage, a que se chamava *elmanismo,* designação do seu nome pastoril Elmano Sadino, apparecem no theatro, caracterisadas em João Baptista Gomes. Todos conhecem este nome do auctor da mais popular de todas as tragedias de Ignez de Castro; para os seus contemporaneos, era a elle que cumpria levantar a tragedia portugueza, abafada sob as traducções dos tragicos do tempo de Luiz XIV. Infelizmente a morte cortou todas as esperanças. Todos os theatros do principio d'este seculo se sustentaram á custa da sua *Nova Castro,* mas um indesculpavel descuido fez com que se não recolhessem noticias biographicas d'este escriptor. Sabe-se que João Baptista Gomes era natural do Porto, que era empre-

gado no commercio, e que morreu muito joven, a 20 de Dezembro de 1803, deixando uma esposa tambem nova, e uma filha; ainda no Porto existem relações d'estas duas senhoras, mas ninguem se lembra de particularidade alguma da vida do poeta. Quando appareceu a *Nova Castro*, occupava os theatros a tragedia que Nicolau Luiz traduzira da comedia hespanhola *Reynar despues de morir*, de Don Luiz Vellez de Guevara; foram os actores, como o confessa Costa e Silva no *Ensaio biographico critico,* que lhe deram o titulo de *nova*, para a distinguir da antiga. Por esta circumstancia se explica o motivo que levou os actores, condescendendo com as exigencias do publico, a juntarem á *Nova Castro*, a scena final da Coroação tirada da folha volante de Nicolau Luiz. Esta scena differe na versificação, porque é rimada, e destôa completamente da unidade da acção, mas demonstra ao mesmo tempo o costume em que estava o publico, que já não dispensava o velho apparato. Alguns litteratos contemporaneos reagiram contra a tyrannia do costume, como já vimos pelo soneto de Bingre, que accusa a disparidade da obra com a tragedia hespanhola. (1)

A *Nova Castro* pertence ao periodo em que se propagou em Portugal o sentimentalismo da eschola de Rousseau; foi orvalhada com as lagrimas ingenuas de todos os corações sensiveis, e declamada com a me-

(1) Vid supra, p. 29.

lopêa que converteu em proverbios grande parte de seus versos. A *Nova Castro* teve bastantes apaixonados. Hoje, para nós, que a conhecemos desajudada de todas as impressões da scena, sem o prestigio das lagrimas que ella fez verter, não se pode lêr sem que o riso venha destruir o effeito dos lances mais tragicos. Por exemplo, os versos com que abre:

> Sombra implacavel, pavoroso espectro
> Não me persigas mais!... Constança! Eu morro.

ou os seguintes:

> Oh do crime funestas consequencias!...
> Desgraçados mortaes...
> E pode um sonho?...
> Não é um sonho, Elvira, são remorsos.

andam na memoria das pessoas idosas, que os applicam parodiando-os em jocosos aphorismos, commentando alguma anecdota do seu tempo. Raro será o individuo, que entre gracejos não empregue os dois primeiros versos da tempestuosa scena entre o principe Dom Pedro e Dom Affonso IV:

> Basta, Principe, basta: prescindamos
> De justas arguições, etc.

A *Nova Castro* está cheia de versos d'esta natureza, que entraram no numero das locuções familiares. Taes são:

> O pae quer perdoar-te... o Rei não pode, etc.

e no fim da tragedia:

> Muito se amavam, desgraçados foram,
> Chore-os o mundo, e de imital-os trema.

A facilidade que têm estes versos de caír em parodia, explica-se pela falsidade das situações e pela linguagem rhetorica e convencional; passada a primeira impressão que deslumbrou os sentidos, a verdade da natureza mostra-se de um modo que não é aquillo, e o senso commum só vê o ridiculo aonde lhe queriam fazer sentir o terror. João Baptista Gomes teve partidarios que o admiraram; a sua morte prematura fez com que o julgassem sempre com complacencia; a inferioridade das tragedias dos seus contemporaneos tornou-lhe facil o alcançar os fóros de primeiro tragico, mas nem elle tinha conhecimento da alma humana, nem faculdades creadoras, nem tãopouco sabia versificar.

João Baptista Gomes fôra impressionado pela traducção da *Ignez de Castro* de Lamotte, publicada em 1792 por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara; serviu-se da acção do mesmo modo como ella fôra tratada na *Segunda Castro* de Domingos dos Reis Quita.

Esta noticia foi pela primeira vez enunciada pelo sr. Innocencio Francisco da Silva. Sem descobrir por si a paixão, nem dispôr os lances em que ella se manifestasse, teve de recorrer a um systema de versificação artificial, em que todas as palavras andam escudadas com o competente epitheto, dentro de um certo molde, em um arranjo harmonioso mas uniforme, em que o segundo hemistychio é a antithese ou tambem um pleonasmo do primeiro. João Baptista Gomes exagerou os vicios da eschola *elmanista*, que preverteu a Nova Arcadia. A influencia de La Motte, fez com que tentasse traduzir a tragedia dos *Machabeos* d'este auctor; sentindo-se esteril, em vez de erguer a tragedia nacional discutida pela Arcadia Ulyssiponense, entregou-se a traducções, como vêmos pela versão do *Fayel* de Arnaud, offerecida ao celebre jurisconsulto Doutor Vicente José Ferreira Cardoso da Costa, que o animava quando lhe ia lêr as suas versões. Seguindo a versificação introduzida pela Nova Arcadia, abraça tambem o assumpto que se tornara uma especie de monomania para os poetas d'aquella corporação; o neo-arcade Sebastião Xavier Botelho tambem escreveu e fez representar uma *Ignez de Castro*, como vemos por èsta passagem do seu Elogio historico: «Por esses archivos de theatros jazem sepultados os dramas do sr. Botelho, dos quaes apenas é imperfeitamente conhecida a tragedia

Ignez de Castro... » (1) Os amores de Ignez não foram menos felizes na scena franceza, apezar da frieza e secura do dialogo e da má versificação de La Motte; Voltaire bem desejava tel-os versificado novamente para tornal-a superior á sua *Zaira;* quando La Motte se defendia contra os chascos que lhe dirigiam no Café Procope, já a sua tragedia subia á scena pela septuagesima vez. João Baptista Gomes adoptou de La Motte o personagem inutil do Embaixador de Castella, e a rhetorica do Conselho de ministros em que se decide a morte de Ignez, cujo typo se apresenta logo na primeira scena algum tanto odioso.

Apesar de analysarmos a *Segunda Castro* de Quita, apresentaremos um rapido esboço da tragedia de João Baptista Gomes. Ignez entra em scena delirante e horrorisada, como se a sombra de D. Constança, que fôra esposa do Principe D. Pedro, a perseguisse; a ama Elvira vae para consolal-a, e Ignez declara-lhe que foi causa da morte da infanta, porque em vida d'ella já tinha amores com D. Pedro. Ha aqui uma falta de senso artistico; os saudosos amores de Ignez perdem aquelle caracter innocente e fatal, que o tornam proprio de uma tragedia antiga; a scena é longa, toda

(1) Hercul. *Mem. do Conserv.*, p. 26. Depois de havermos enumerado todas as tragedias ácerca de Ignez de Castro, resta mencionar a *Dona Inés de Castro*, tragedia del Licenciado Mexia de la Cerda, que é a duodecima da collecção publicada em 1638 com o titulo *Doce Comedias de varios autores*, citada por Von Schack, na *Geschichte der Dramatischer literatur und Kunst in Spanien.*

cheia de banalidades, e é interrompida pela chegada de Dom Sancho, mestre do Principe, que vem fazer uma extensa prática, mostrar-lhe os precipios do amor, e pedir-lhe para que consiga que D. Pedro appareça na côrte, porque El-rei seu pae já o chamara por tres vezes. Chega Dom Pedro, e Ignez vae pôr em execução o pedido; as primeiras palavras apaixonadas que trocam estão abaixo do mais insipido idylio; o vacuo do sentimento é enchido á força de descorados adjectivos; Dom Pedro recusa-se a apparecer na côrte, porque o pae o quer casar á força com D. Beatriz, filha do rei de Castella; o velho aio D. Sancho torna a intervir a dar parte de que chega El-rei seu pae acompanhado dos conselheiros Coelho e Pachêco; Dom Pedro sae, para descubrir a seu pae que é casado com Ignez. O acto segundo começa com um prosaico dialogo entre Dom Affonso e o filho, em que *prescindindo de justas arguições,* apparecem imitações palidas do espirito philosophico das tragedias francezas. Dom Pedro recusa-se formalmente a casar com a infanta de Castella. Depois d'isto o rei conferenceia com o seu camarista Dom Nuno e com o aulico Pacheco, combinando que Ignez deve ser desterrada, e entregue ao arbitrio do rei de Castella; manda vir Ignez á sua presença para forçal-a a dissuadir o filho d'aquelle amor, trata-a com uma insolencia brutal, que nunca se encontra nas tragedias cavalheirescas hespanholas, até que a despede por motivo da entrada de um Embaixador de Castella. Levantada pelo Embaixador a collisão de que o seu monar-

*

cha saberá sustentar pela força o decoro de sua filha, D. Affonso torna irrevogavel o designio de desterrar Ignez de Castro.

O terceiro acto começa por um monologo de Ignez, com phrases intercortadas e sem ideia; outra vez Elvira a consolal-a, até que ao fim de enfadonhos versos intervêm D. Pedro, que disparata ao saber a nova do desterro, quer ir acommetter seu pae, mas Dom Sancho accode a tempo para soffrear-lhe os impetos. A scena entre Dom Pedro e seu pae é violenta, grosseira e sem profundidade; o rei é insultado pelo principe, seguem-se arrependimentos, lagrimas, e a prisão do enamorado. Dom Pedro quer fugir de Portugal com Ignez, a amante procura dissuadil-o, elle dá-se por convencido, e parte para a prisão. — No quarto acto, Coelho e Pacheco falam dos seus odios contra a familia de Ignez de Castro, e feridos no seu orgulho por virem a ter por sua rainha a irmã de figadaes inimigos, tratam de fazer com que o rei a mande matar; Coelho faz insinuações ao monarcha, desculpando Dom Pedro e fazendo recaír o odioso sobre a amante; mas de repente apparece Ignez com os seus dois filhos, do mesmo modo que na tragedia de La Motte, imitada nos tribunaes em uma causa pelo advogado Fourcroi. A situação esmorece em interminaveis e ôcos endecasyllabos, e a monotonia do quadro é perturbada pela chegada de Coelho que vem chamar o Rei para o conselho. Ignez fica declamando para as duas crianças, e depois para a criada

Elvira, sem ao menos uma vez apresentar por descuido uma unica expressão natural. No acto quinto, apparece o rei, perturbado pela sentença de morte que deu contra a amante de seu filho; Dom Sancho vem descrever-lhe o estado de Dom Pedro na prisão; o rei impressionado chama o camarista Dom Nuno, para que vá avisar os Conselheiros de que revoga a sentença de morte; o Embaixador, tambem, contra toda a logica, vem felicitar o rei pelo generoso perdão. Infelizmente era tarde! Dom Nuno volta a dizer que Ignez já estava apunhalada, e que ao annunciar o perdão, os Conselheiros Pacheco e Coelho fugiram aterrados. Já ferida, Ignez vem com os filhos mais outra vez á presença do rei, que o deixa sensibilisado, expirando ella em scena. Pouco depois apparece Dom Pedro, chama por Ignez, e Dom Nuno inteira-o da catastrophe; seguem-se furias, imprecações, horrores, ameaças em versos prosaicos e mais nada. A tragedia termina com a noticia que Dom Sancho vem dar da morte de el-rei Dom Affonso.

Eis o plano da tragedia *Nova Castro,* que tanto enthusiasmou as plateas no primeiro quartel d'este seculo; era preciso que o terror politico e religioso tivessem desnaturado a raça portugueza a ponto de acharem aquillo bello. Depois do que fica dito, comprehende-se a verdade d'estas palavras de Garrett, em que caracterisa João Baptista Gomes: «Desvaira-o o *elmanismo;* derrama-se por madrigaes quando a austerida-

de de Melpomene pedia concisão; fórça a naturalidade; perde-se em declamações, extravaga em logares communs, inverte a dicção em antitheses, destroe toda a illusão com versos amiúdo sesquipedaes e entumecidos; mas per meio de todas essas nevoas brilha muita luz de engenho, muita *sensibilidade,* muita energia de coração: predicados que com o estudo da lingua que não tinha, com a experiencia que lhe fallecia, triumphariam ao cabo do mau gosto do tempo, e viriam provavelmente a fazer de João Baptista Gomes o nosso melhor tragico. Atalhou-o a morte em tão illustre carreira, e deixou orfão o theatro portuguez que de tamanho talento esperava reforma e abastança.» (1)

Nem tão benigno seria o juizo de Garrett, se lhe fosse conhecido o plagiato da *Segunda Castro* de Quita. João Baptista Gomes não podia modificar a tragedia portugueza, como se julga; porque o caminho unico a seguir sob todas as influencias classicas, era o introduzir o espirito philosophico das tragedias de Voltaire, porém Gomes abraçára com fervor as ideias do absolutismo. Depois de 1798, dedicou a traducção dos *Macchabeos* ao Corregedor da Comarca do Porto, o severo Francisco de Almada e Mendonça, fundador do Theatro de Sam João; precede-a uma Epistola Dedicatoria, curiosa para a historia dramatica. Transcrevemos alguns versos:

(1) *Obras* de Garrett, t. XXI, p. 222. Porto, 1867.

Para Eschola e recreio ao mesmo tempo
Dos, com elle felices Portuenses,
Ao seu nome padrão de eterna gloria
Faz erigir Theatro sumptuoso,
D'onde possam Mẹlpómene e Thalía
Qual outr'ora de Cécrope nos muros
Os povos instruir, policial-os.
E pois que assim ás Musas daes abrigo
Aos seus alumnos cumpre consagrar-vos
Producções pelas Musas inspiradas.
Honrae os Vates, que vereis mil vates
Fazer que o Douro não inveje o Sena.
Novo Richelieu, Corneilles novos
Vós fareis renascer, doces Racines,
Terriveis Crebillons, Voltaires lusos,
Que enchotem do Theatro para sempre
Nocivas producções, *cantados* nadas.
Monstros mais feios, que os que pinta Horacio
Sejam por vós, Senhor, exterminados.
Em magestoso estylo, em phrase pura
Sobre a scena se ensine a lingua nossa:
Com gloria, com proveito e dignidade
As Musas portuguezas n'ella imperem;
Da virtude os caminhos nos apontem.
Cumpram-se as sabias leis do Venusino:
«E o Corpo Senatorio não approve
«Assumptos que não sejam proveitosos.»

João Baptista Gomes.

Estes versos encerram a Poetica dramatica do auctor da *Nova Castro*. Elle vivia na dôce illusão de que os despotas tem o poder de exigir da natureza a producção de genios. O nome de Richelieu, junto com o de Corneille, bem mostra a estreiteza das suas ideias. Leu provavelmente na *Vida de Corneille*, por Fontenelle, este periodo, que pôz em verso: «Eis-nos no tempo em que o Theatro se torna florescente pelo favor do

Cardeal de Richelieu. Os principes e ministros não têm mais do que mandar que se formem poetas, e elles apparecem. Ha uma infinidade de genios de differentes especies, que para se manifestarem só esperam as suas ordens ou antes as suas graças. A natureza está sempre prestes a servir seus gostos.» Pobre Fontenelle e pobre João Baptista Gomes, calumniastes a natureza, não conhecestes a sua espontaneidade, e ficastes mediocres. Os trabalhos da critica moderna de Taschereau, de Louandre, e Lemer, provam á evidencia, que o genio de Corneille revelado com o *Cid,* em 1636, só se mostrou grande depois de se tornar independente da pressão do Cardeal de Richelieu, especie de Nero com pretenções litterarias, tendo ao seu serviço os versejadores Colletet, Bois-Robert, L'Etoile e Rotrou, que rimavam os esboços que o despota concebia. Em quanto Corneille exerceu tambem este triste mister, attribuiu-se o assombro de seu genio ao favor do Cardeal; quando Richelieu fez com que a Academia franceza reprovasse a tragedia o *Cid,* o mundo levado pela admiração deu-lhe a immortalidade. O nosso João Baptista Gomes não sabia o que dizia, pertendendo fazer do Corregedor Francisco de Almada e Mendonça um novo Richelieu; grande parte das edições da *Nova Castro,* andam amputadas pela Meza de Desembargo do Paço: taes como as imprecações da scena final do quinto acto. A experiencia devera-lhe mostrar como o despotismo inspira. Na Epistola Dedicatoria de Gomes, escripta logo depois da abertura do Theatro de Sam João, fala da

absorpção das Operas, que dominavam completamente o gosto do publico; chama-lhe producções nocivas. Bingre tambem se queixa do mesmo mal; em geral os escriptores dramaticos, e entre elles Manoel de Figueiredo, pronunciaram-se contra a Opera. É por isso que Aucourt e Padilha, já em 1757 escrevia ácerca d'esta questão:

«Eu, em assumpto que tem tão grandes parciaes, e em que tenho tão pequeno voto, só direi que os gostos não se disputam; e que d'elle he que nasce o valor que se dá a tudo, e que hoje é tão estimada a musica italiana em Lisboa, como foi escarnecida a primeira vez que em Portugal se ouviu, quando no casamento de Saboya vieram os musicos de Victor Amadeu.» (1)

Em 1822, ainda estava a mesma questão de pé. Francisco de Alpuim e Menezes, escrevia no Prologo da tragedia *Ambição:* «Que vos direi dos nossos Theatros? d'estas casas de instructivo recreio, onde se reunem todas as classes de cidadãos, de um e outro sexos, para verem recuar os tempos, e ouvirem os mais famosos heroes da antiguidade falar das suas façanhas e de suas desgraças. Não temos mais que dois, o de Sam Carlos em Lisboa, e de Sam João no Porto, que infelizmente, *desde que existem, se acham occupados por actores estrangeiros, que vivem e morrem cantando,* e d'onde sae o expectador unicamente divertido pelo som

(1) *Raridades da Natureza*, p., 422. Ed. de Lisboa, 1757. Citação devida ao snr. Joaquim José Marques.

da musica. Aos outros não posso chamar Theatros: a sua pequenez, a sua defeituosissima construcção, pobreza, falta do aceio e velhice, os tornam indignos de se entrar n'elles. Taes cazas servem unicamente de dar pequenas farças á plebe por um diminuto preço.» (1) A paixão pelas Operas italianas data, como vêmos pelas palavras de Ancourt e Padilha, do despotismo de Pombal; os dois Theatros de Sam João e Sam Carlos, recorreram sempre a actores estrangeiros, porque a prepotencia de Francisco de Almada e Mendonça, e a vigilancia de Ignacio de Pina Manique, da mesma sorte que Richelieu, não tiveram o segredo de produzirem Corneilles. O proprio João Baptista Gomes que acreditava na vara magica do Corregedor, que podia fazer renascer doces Racines, terriveis Crebillons, e lusos Voltaires, por isso mesmo não se elevou acima de um plagiario, e de um fraco traductor de tragedias francezas.

(1) *A ambição*, p. x.

CAPITULO III

As Tragedias politico-philosophicas

As ideias liberaes que prepararam a Constituição de 1820, manifestaram-se nas Tragedias. — Influencia das Tragedias de Voltaire, para o pensamento politico dos novos poetas. — A *Revolução de Portugal*, e as allusões á invasão franceza. — A tragedia *Ambição*, apprehendida como sediciosa. — Defeitos da versificação elmanista. — Thomaz Antonio dos Santos Silva. — Vicente Pedro Nolasco da Cunha, presidente de uma sociedade secreta e imitador de Voltaire. — As Tragedias de Manoel Caetano Pimenta de Aguiar. — Sua extrema subserviencia á historia. — Pobreza da sua metrificação. — Garrett não lhe é superior no *Catão* e *Merope*. — Os poetas do primeiro quartel do seculo XIX cultivam a Tragedia.

Durante o dominio da Arcadia de Lisboa, as tragedias francezas eram o modêlo através do qual se procurava comprehender a arte grega; Corneille e Recine foram estudados como um Sophocles ou Euripedes, e os seus prologos e dissertações previas convertidos em canones irrefragaveis. Com a Nova Arcadia e no primeiro quartel d'este seculo, continuou a dominar o respeito pela tragedia franceza, porém Voltaire absorvia todas as admirações. Um grande facto moral se associa a esta substituição de uma auctoridade litteraria. Voltaire servia com as suas tragedias as questões da liberdade de consciencia, atacava o despotismo, o obscurantismo religioso, e queria a emancipação da natureza. O que elle não podia encetar ainda

com a sua dialectica sarcastica, fel-o por meio dos dialogos e dos grandes lances das suas tragedias; menos perfeito que Racine ou Corneille, agradou á multidão aonde germinavam confusamente e em segredo as primeiras tendencias da rasão e do senso commum para destruirem os preconceitos seculares. Portugal achou-se em condições especialissimas para preferir a tudo as tragedias pre-encyclopedistas de Voltaire; como poderiam as sociedades secretas do fim do seculo XVIII apostolar a liberdade, senão illudindo a vigilancia de Manique, que mal podia desconfiar das tragedias que para elle não passavam de um divertimento cesarista. O Padre Theodoro de Almeida tornára-se suspeito para o Intendente; é natural que no Theatro dos Congregados do Espirito Santo os oratorianos déssem a preferencia ás composições que serviam a santa causa. Todas as tragedias de Voltaire se acham traduzidas no immenso corpo ou repertorio do seculo XVIII; a sua imitação começou depois da invasão franceza. Na tragedia intitulada a *Revolução de Portugal,* sobre a expulsação do jugo hespanhol em 1640, por J. A. Correia Henriques, e publicada em Londres em 1808, se encontra a seguinte advertencia: «Para que o leitor venha mais facilmente na intelligencia da applicação d'esta Tragedia, deve-se entender debaixo das palavras seguintes, aonde se achar:

Tyranno ou Usurpador...... Bonaparte
Hespanha.................. França
Vasconcellos............... Junot ou Murat
Ramires................... Hermano, instrumento secreto de Junot
Olivares................... Talleyrand.»

Depois da invasão franceza seguiu-se o duro protectorado inglez; a causa da liberdade tornou-se incommunicavel. Pelas tragedias republicanas se procurou incutir vigor a este povo. A officialidade ingleza invadia as plateias, perturbava os espectaculos, exigia sómente Operas italianas; comtudo as imitações de Voltaire proseguiam no seu trabalho lento, que junto com o *Synedrio* e outras sociedades secretas produziram a revolução de 1820. Rara é a tragedia composta ou representada n'este periodo que não seja um grito de liberdade; na tragedia *Ambição*, de Francisco de Alpuim de Menezes, se lê uma curiosa nota: «Esta tragedia foi aquella que se me apprehendeu estando a imprimir-se, na para mim memoravel noite do 1.º de Junho do anno passado (1821); foi appensa ao Processo e reputada por um despota ignorante como um *escripto conspirador.*» Vicente Pedro Nolasco da Cunha, um dos chefes das sociedades secretas em Portugal, quando emigrado em Inglaterra, publicou uma imitação da *Alzira* de Voltaire, na sua tragedia o *Triumpho da Natureza;* o fecundo Manoel Caetano Pimenta de Aguiar, dedicou-se com fervor á composi-

ção de tragedias historico-politicas, e foi um dos deputados das primeiras Côrtes constituintes. Todos os novos poetas escreviam a sua profissão de fé liberal em uma tragedia arcadica. O proprio Garrett acompanhou este movimento escrevendo o *Catão;* só quando o tornou a publicar em Londres a 15 de Abril de 1830, é que o afeiçoôu aos modêlos gregos e romanos. No prologo declara a intenção politica: «Associado a grandes épocas nacionaes, nacional pela adopção publica, o *Catão* portuguez sae agora... mais digno d'esse antigo fôro...» «e reflete muita luz sobre a grande questão que ora agita e revolve o mundo: e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas, e a excellencia da liberdade constitucional ou monarchica.» Tal é o espirito de todos os poetas tragicos d'este periodo; passemos revista a algumas das suas melhores composições.

A restauração de Portugal em 1640 fôra pela primeira vez tratada em uma composição dramatica por Lemercier, no seu celebre *Pinto;* á tragedia de Corrêa Henriques seguiu-se a *D. Philippa de Vilhena,* de Garrett. A *Revolução de Portugal* está mal versificada, e pobremente conduzida; é dividida em cinco actos; segue o velho systema dos confidentes. O personagem odioso, Miguel de Vasconcellos, tem um confidente chamado Pizarro; Dona Luiza de Gusmão, duqueza de Bragança, tem uma confidente chamada Dona Ignez de Moura. A primeira scena passa-se no Ter-

reiro do Paço, quando uma escolta levava prêsos dois honrados cidadãos, suspeitos ao jugo castelhano; João Pinto Ribeiro indigna-se ao vêr este quadro de desolação; eis que apparecem dois fidalgos portuguezes Lemos e Corrêa, commentam a desgraça da patria. Vem depois Almada, fala da unica esperança de Portugal resumida no Duque de Bragança. Em breve são dispersados pela comitiva soberba de Miguel de Vasconcellos que passa. O segundo acto corre no palacio do Duque de Bragança, aonde se conspira; o Duque faz longos discursos de uma moralidade sem sabor e soporifera, D. Luiza de Gusmão declama endecasyllabos, terminando tudo sem movimento, e com phrases convencionaes. O terceiro acto passa-se no Palacio de Miguel de Vasconcellos; este pretende mandar assassinar o Duque de Bragança; encarrega do plano a um certo Ramirez, que não se atreve a perpetrar o crime. Rebenta a conspiração; Vasconcellos foge, refugia-se no palacio do Duque, aí quer apunhalar Dona Luiza de Gusmão, e os fidalgos portuguezes lançam-no da janella abaixo sobre as lanças dos revoltosos.

A tragedia de Corrêa Henriques perde pela sua tendencia moralisadora; a acção desapparece para dar logar a maximas sentenciosas, em versos de um ôco elmanismo.

Ao anno de 1817 pertence a tragedia *El-Rei Dom Sebastião em Africa,* de Thomaz Antonio dos Santos Silva; este neo-árcade exagerou todos os defeitos da metrificação com as mais extravagantes metaphoras.

Logo no principio d'esta tragedia, diz Dom Jayme, querendo significar que o sol raiou sinistro:

> Abrazado, maligno desde o berço
> Escandecido o torvo feroz olho,
> De sangue rubricada a face iniqua
> Assoma o sol!

Quem escreve assim desconhece a linguagem natural tão necessaria para a verdade da paixão; não soube architectar uma acção, porque toma as declamações rhetoricas por moveis, interesses e collisões. Santos Silva escreveu muitas outras tragedias, mas não se alevantou acima do commum. N'este mesmo anno de 1817 publicou Manoel Caetano Pimenta de Aguiar, a tragedia *D. Sebastião em Africa,* aonde domina a regra das exposições ou narrações das tragedias francezas, que levam infallivelmente para a exuberancia declamatoria.

A tragedia *Ambição,* de Francisco de Alpuim de Menezes, é bem metrificada; mas a preoccupação dos modêlos não deixa analysar philosophicamente as paixões. Eis o seu entrecho, passado em narrações de confidentes: Adelia ama loucamente o Duque de Jenizzar, mas sente ao mesmo tempo um fundo desgosto por vêr que é sua irmã. Depois de uma grande lucta de sentimentos, sabe-se que o Principe de Albania é seu tio, e que para usurpar-lhe o throno, emquanto ella era ainda infante, a mandára matar pelo seu confidente Algeu; este, entregou a menina ao Duque de

Jenizzar que a creou junto com seu filho. Quando Adelia tinha tudo disposto para recuperar o throno, é assassinada por um escravo albanez, mandado pelo usurpador que soubera da traição do seu confidente Algeo; a tragedia termina sem desenlace, com um consectario moral contra a ambição. Esta tragedia é dedicada a uma Senhora amadora da Litteratura; no prologo se lê: «Vós sabeis, senhora, que é este o resultado de nossas conversações, e que esta tragedia inteiramente ideal me foi inspirada por vós.» Ao numero das tragedias politicas, pertence o *Jesualdo*, de José Joaquim Bordalo; a acção nasce da lucta de dois irmãos Pertharit e Godeberto, que ambos querem o throno, por morte de seu pae Aritperto. Não seria isto uma allusão aos terrores que se ligavam á morte de Dom João VI, e ao odio entre seus dois filhos? Pertharit mata seu irmão, e ao mesmo tempo é expulso pelo povo, que nomeia outro rei; o resto da acção parece-se com a lenda do Castello de Faria; o emissario *Jesualdo* é obrigado pelos guerreiros byzantinos a ir desanimar Romualdo, filho do novo rei a quem combate, mas é gloriosamente assassinado annunciando-lhe que seu pae vem com pressa em seu soccorro.

De todos os poetas tragicos da eschola republicana, Manoel Caetano Pimenta de Aguiar foi o mais fecundo; os factos notaveis da historia de todos os povos servem-lhe para apostolar a liberdade. Em 1816 publicou a sua primeira tragedia, intitulada *Virginia.* O decemviro Appio Claudio, era para nós n'esse tem-

po o terrivel Beresford, que n'este mesmo anno foi investido do governo absoluto de Lisboa e do commando supremo das tropas portuguezas. Assim como em Roma a liberdade renascera do assassinato de uma donzella, em volta de Dona Maria II se havia de debater mais tarde a liberdade de Portugal. A tragedia de Manoel Caetano tem o defeito de todas as formosas legendas, que se não podem tratar em uma forma mais pura; segue a tradição como a conta Denys d'Halicarnasso e Tito Livio, modificando a acção á poetica franceza: Appio Claudio tem um confidente chamado Marco; a encantadora Virginia tem uma confidente, chamada Camilla; o general Virginio, pae da donzella raptada pelo decemviro, tem um confidente chamado Graccho. A scena abre com um monologo, que é a exposição forçada do estado da acção, como usavam os tragicos da côrte de Luiz XIV. Antes de Manoel Caetano, a morte de *Virginia*, centro em volta do qual se deu a revolução republicana que extinguiu os decemviros, havia sido tratada já em uma tragedia por Mairet em 1628, por Leclerc em 1645, por Capistran, em 1683, por La Bamelle, e Chabanon em 1769, por La Harpe em 1786, e por Leblanc de Guillet em 1786; ainda no seculo XVIII Lessing e Alfieri foram seduzidos pela belleza d'esta lenda republicana. Manoel Caetano tornou a tragedia exageradamente subjectiva; a versificação é carregada de epithetos, que tornam a linguagem convencional, e tendendo para centões de versos conhecidos:

D'esta paixão *funestas consequencias* (1)

Em João Baptista Gomes, tambem ultra-elmanista, se lê:

Oh do crime *funestas consequencias.*

Isto resulta dos moldes artificiosos dos imitadores de Bocage, que encobriam o prosaismo dos versos com as inversões e epithetos collocados symetricamente entre o primeiro e segundo hemistychio. A falta de naturalidade na linguagem leva a maiores erros, como o dizer um Decemviro:

Sei que o povo murmura, e que malvados
Querem *electrisar* sua innocencia. (2)

Ainda em 1816, publicou o poeta a tragedia *Os dois irmãos inimigos,* sobre a lenda grega de Eteocles e Polynices. Basta conhecer a diversidade de caracter dos dois filhos de Dom João VI, Dom Miguel e Dom Pedro, para presentir a intenção politica. Aguiar não conhecia as tragedias de Alfieri, nem de Corneille, e muito menos as trilogias gregas; tomou o titulo da *Thebaida* de Racine, sub-titulada *Les Frères ennemis.* O amor grego, o *pathos* considerado como uma fatali-

(1) *Virginia,* p. 78.
(2) Ib., p. 49.

dade, era-lhe tambem desconhecido. Em uma nota que serve de prologo, traz o poeta uma curiosa revelação: «Esta Tragedia, por fatalidade, caíu nas mãos d'um d'aquelles homens de quem Voltaire tanto se resentia como prejudiciaes á litteratura, quero dizer um semi-douto. Sem ser para isso auctorisado, meteu-se a analysar um drama, do qual nada entende, como se collige da sua mesma analyse.—Primeiramente com aquelle ár carregado de que a Natureza tão liberalmente o enriqueceu, proferiu em tom magistral, que ella devia ser desprezada, reprovada e regeitada, por ser escripta em máos versos e baixa linguagem.» É esta a unica vez que Manoel Caetano fala das suas composições; por ventura a queixa seria contra José Agostinho de Macedo? a censura versava sobre uma futilidade, se Thebas tinha cem portas, e não sobre a concepção tragica. Aguiar termina a sua defeza com uma ameaça: «Estou de posse de algumas producções originaes do meu critico, as quaes passarei a analysar, se a isso me compellir a sua obstinada censura.» José Agostinho tambem escreveu para o Theatro a tragedia *Branca de Rossis*, abaixo da critica.

Em 1817 publicou Aguiar a sua terceira tragedia republicana; versa sobre o heroismo de *Arria*, que ao vêr que era irremediavel a morte de seu marido Petus, condemnado como conspirador pelo imperador Claudio, se matou entregando-lhe o punhal, dizendo: *Pœte, non dolet*. Eis a grande these da liberdade individual, garantindo-se pelo suicidio do capricho dos déspotas. Manoel

Caetano cáe outra vez no abuso dos confidentes e das exposições, e extravaza-se em uma exuberancia de versos calcados de adjectivos, arrasoadores, logicos, sentenciosos, fazendo passar os lances violentos com o vagar de toda a commodidade.

Os seus versos raras vezes se quebram; parece que o esforço que faz para encher o endecasyllabo o obriga a trivialidades. N'este mesmo anno publicou outra tragedia; em vez de ir á antiguidade grega ou romana, explorou pela primeira vez a Escriptura, escrevendo a *Destruição de Jerusalem*, originada pelas iniquidades do rei Sedecias. Este assumpto já havia sido tratado no seculo XVI pelo jesuita Padre Luiz da Cruz, e representado diante de Dom Sebastião; nas festas que se fizeram na trasladação de frei Bartholomeu dos Martyres tambem se figurou esta grande catastrophe: «Seguia-se el-rei *Sedecias*, apessoado e gentil homem, quanto podia representar quem ia sem olhos; e para ser conhecido por quem era levava uma corôa de ouro mettida pelo braço esquerdo, cingido corpo e braços de uma grossa cadeia de ouro, na pausa e madureza do passo mostrava o ser de pessoa real. Com passos iguaes o acompanhava o Summo Sacerdote em paramentos inteiros sacerdotaes da ley velha, com toda a riqueza de seda, ouro e pedraria que nellas se usava. Cerrava esta mal assombrada companhia outra de soldados mui avantajados aos dianteiros em pessoas e atavios e uma riqueza infinita de ouro e pedraria. Levavam entre si Nabucdonosor rei de Babylonia, agi-

gantado e membrudo em postura de toda inchação e soberba no gesto e apparato: roupa imperial roçagante de brocado, cetro d'ouro na mão, corôa na cabeça, tudo lançando raios de preciosissimas pedras, collar de grandes diamantes, terçado de ouro de obra riquissima, botas brancas forradas de setim carmesi, e cayreladas de ouro, lavradas de alto abaixo de laçaria de perolas infindas.» (1) Esta scena, representada em 1607 na festa da trasladação do Arcebispo, tem ainda um resto da pompa da tragicomedia representada em Coimbra em 1570. Manoel Caetano, e modernamente o autor da *Prophecia*, encobriram a falta de crença ou de comprehensão do monotheismo judaico, do terror dos threnos politicos, e da corrupção monarchica da Palestina do sul; com estupendos espectaculos e mutações.

Ainda no anno de 1819, escreveu Aguiar mais duas tragedias, d'esta vez sobre assumptos da historia nacional; intitularam-se *Dom João I*, e *Dom Sebastião em Africa*. Na primeira tragedia, a historia obrigava-o a referir-se á aliança de Inglaterra; o Mestre de Avis declama:

> Que aliado
> Temos em quem contar? Deixae-me, amigos,
> Antes d'esta explusão, buscar á Patria
> Um firme apoio na nação briosa
> Que o mar circunda de Albion guerreira.

(1) *Vida do Arcebispo*, liv. VI, cap. 11.

A tragedia de *Dom João I*, termina com a morte do Conde de Ourem, e por uma despedida do Mestre de Avis a D. Leonor Telles, isto é, sem desenlace, por que ainda se annuncia a futura guerra. As paixões politicas acham-se ali substituidas por discursos insipidos. Que differença, que vida na pittoresca narrativa de Fernão Lopes! A não haver uma poderosa comprehenção dos typos e dos caracteres, estes assumptos nada lucram em serem reduzidos ás porporções, da tragedia franceza. Em 1819 publicou as tragedias *Conquista do Peru*, e *Eudoxia Licinia;* Aguiar tinha o defeito de pôr em verso a historia; as grandes paixões dos vencedores dos Incas, ou as scenas de dissolução do Baixo Imperio não o afastam da calculada rhetorica. Em 1819 publicou a tragedia *Morte de Socrates;* é facil de crêr como este assumpto levaria o poeta ás formulas sentenciosas.

O advogado da Casa da Supplicação João Braz Vidal Jordão, citado nos versos de Antonio Ribeiro dos Santos, elogiou esta tragedia n'um soneto. Por fim Manoel Caetano não pôde terminar a sua carreira dramatica, sem retemperar o patriotismo em um assumpto da historia de Portugal; em 1820 publicou a tragedia *Caracter dos Lusitanos,* cujo heroe principal é Viriato, que sacudira o jugo dos romanos; n'este mesmo anno a revolução preparada no Synedrio lançou fóra o vergonhoso jugo de Beresford. Em uma Advertencia, que precede esta tragedia, declara o proprio poeta, como se prendia exageradamente á historia, e

como inteirava o ouvinte do estado da acção por meio de narrações: «A esta tragedia, cujo assumpto tirei da antiga historia da Lusitania, julgo superfluo fazer argumentos, porque *cingindo-me o mais que pude aos factos historicos,* os meus leitores, que não estiverem bem presentes n'elles, *poderão tirar as precisas bases das duas falas de Viriato na 1.ª scena do 1.º acto,* onde puz na bocca do meu protogonista quanto deu motivo á sua brilhante carreira militar e á nunca interrompida série de seus feitos memoraveis. A mesma *peripecia é tão natural e historica,* que nem os arrebatados e lugubres transportes de Melpomene poderam desfigurar.» N'esta approximação forçada da historia, Manoel Caetano chegou a deixar os factos como elles estavam contados, e não escreveu mais; em 1820 o fecundo poeta madeirense tomou assento na Côrtes Constituintes. Nunca mais se falou n'elle, é natural que emigrasse ou que tivesse morrido no estrangeiro. Em uma scena dos *Homens de Marmore,* uma situação melodramatica é desempenhada á custa de uma leitura dos versos do poeta Aguiar. Apesar de todos os seus defeitos, ou antes excessivas regularidades, Manoel Caetano é digno de estima pelo sentimento de liberdade que sempre o inspirou. E quem no tempo em que elle escreveu foi mais feliz, mais independente das regras, e dos modelos? O proprio Garrett, que estava destinado a restaurar o theatro moderno, tambem soffreu esta pressão da auctoridade classica, e não lhe fica superior com o seu *Catão,* e com a sua *Merope.*

CAPITULO IV

Antonio Xavier Ferreira de Azevedo

A nova comedia de costumes. — Antonio Xavier e as censuras de José Agostinho.— Descripção das allegorias dos Elogios dramaticos. — As *Pateadas* de José Agostinho de Macedo descrevem o estado do theatro no primeiro quartel d'este seculo. — A farça de *Manoel Mendes*, e a comedia *Palafox em Saragoça*.— As *Astucias de Zanguizarra*, de Ricardo José Fortuna. — O *Doutor Sovina,* de Manoel Rodrigues Maia. — Estado do theatro, e indifferença do publico em 1823, segundo o testemunho de Dom Gastão. — Elenco das Companhias dos Theatros de Lisboa antes de 1837.— Influencia da Companhia franceza de Emile Daux Paul. — Tentativa de Garrett para a restauração do Theatro portuguez.

Depois de mallograda a revolução de 24 de Agosto de 1820, a contar da jornada de Villa Franca em que os fidalgos portuguezes desatrellaram os cavallos do coche de Dom João VI e o pucharam até Lisboa, deu-se uma reacção do mais crasso despotismo; appareceram com descaro á luz do dia a intolerancia das ordens religiosas, a ambição da nobreza ferida em seus privilegios pela liberdade, o horror a todas as ideias novas que engrandeceram o principio do seculo XIX, o insulto brutal contra todas as manifestações da dignidade humana. Portugal estava mais perto do que nunca da China, pela sua immobilidade acintosa diante dos progressos da Europa; o nome de *pedreiro livre* fazia a desgraça de um homem; a forca tornou-se um espectaculo popular. Os costumes portuguezes mostraram a sua originalidade estacionaria, e exacerbaram-

se com os apodos dos estrangeiros; os nobres fizeram gala da estupidez e fervor religioso; as ordens monasticas tornaram-se facciosas e absolutistas; a industria proclamava a rotina, e a noção do direito não se elevava acima de uma casuistica de rábula, cavilosa e baixa. Era este um periodo fecundo para se manifestarem typos grotescos, que em si são uma creação comica completa; na côrte de um Luiz XIV, é que um Tartufo, ou um Harpagon se copiaram do natural. N'este periodo as tragedias politico-philosophicas foram substituidas pelas comedias de costumes; o typo dos aferrados ao absolutismo era denominado *corcunda,* e em bastantes comedias se encontra a graça dispendida á custa d'estes convulsionarios do throno e do altar. Ao anno de 1821 pertence a comedia o *Plenipotenciario dos Corcundas em Laybach;* em 29 de Septembro de 1821 tambem se representou no Theatro do Bairro Alto a farça de Garrett intitulada *O Corcunda por amor,* que mais tarde rejeitou como abaixo do seu nome: «A farça é tão inepta e sem sabor, que a expungi da collecção.» (1)

N'este periodo alem dos forçados *Elogios Dramaticos,* tornaram-se porverbiaes no repertorio do theatro pela frequencia com que eram levadas á scena por exigencia dos absolutistas, as farças e comedias que mais se approximavam do espirito do seculo XVIII; o

(1) *Catão*, 3.ª edição, p. XXVI. Acha-se publicada de pag. 92 a 132 da 1.ª edição do seu Theatro.

nome de Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, de Ricardo José Fortuna, de Manoel Rodrigues Maia e do Padre José Manoel de Abreu e Lima eram o chamariz dos cartazes. Assim o theatro apresenta uma feição critica e liberal, e uma predilecção reaccionaria pela comedia de cordel. O insolente José Agostinho de Macedo, que debalde aspirara á gloria dramatica com os seus dramas *Dom Luiz de Athahide,* extrahido da *Asia Portugueza* de Manoel de Faria e Sousa, com a *Impostura castigada*, *Sebastianista,* e *Clotilde ou o triumpho do amor materno,* vingava-se da indifferença das plateas, pondo em relevo o estado miseravel do Theatro. Nas *Pateadas do Theatro* chasquêa o gosto do publico que applaudia a *Preta de talentos*, a *Palafozada* (Palafox em Saragoça) o *Zanguizarra*, e outras comedias, como o *Manoel Mendes*, que ainda tem seus partidarios.

Diz o atrabiliario critico: «Perdi uma longa parte da minha melhor idade no estudo das regras da arte dramatica para as ver descompostamente atropelladas nas *peças de nova invenção*, com que tem reduzido a humana paciencia a pó impalpavel e imperceptivel. Comtudo, nem sempre os abrilhantadores de profissão pejam a scena, ás vezes apparecem cousas, que não parecem filhos legitimos da loucura e da ignorancia, algum bestunto se lombriga em seus auctores, quem quer que elles sejam, que quasi nunca apparecem, temendo levar nas ventas algumas d'aquellas trovoadas, que, conforme o espirito do meu texto, tanto agitam,

commovem e assarapantam os humanos sentimentos. Mas n'estas mesmas composições onde todo o bestunto ou siso commum não está suffucado, ha uma grande infelicidade, e o maior obstaculo para o seu bom exito, acceitação e applausos, que vem ser a insufficiencia, a incapacidade, a priguiça dos actores, vulgo Comicos, e algum dia em tempo de nossos paes, Comediantes...

«Uma tragedia de Alfieri ou de Graneli nas mãos d'esta gente é o perfeitissimo ranho em parede. Quando a cousa é do genero a que se chama baixissimo e rasteirissimo comico, então vae a perlenga menos mal: tenho visto representar ladrões, como v. g. na Comedia chamada *Roberto*, com tanta propriedade, que o não veriamos melhor se os encontrassemos em Espinhaço de Cão ou na charneca do Monteargil.» (1)

A Comedia a que José Agostinho se refere intitula-se *Roberto ou o Chefe dos Ladrões*, por Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, o mais popular de todos os escriptores dramaticos depois de Antonio José da Silva. José Agostinho nunca lhe pôde perdoar esta superioridade, e escreveu volumes contra o pobre escriptor, que tinha o segredo de agradar ás platéas. Continúa o terrivel foliculario da Besta Esfolada: «Apparece nas taboas um destempero como a *Preta de talentos*, que era mais perra, anôa e boçal de todas as negras do Menomotapa...» Esta farça explorava tambem o gosto

(1) *As Pateadas*, p. 6 a 8.

do publico, que tanto se deliciara com o chulo entremez da *Castanheira.* «Emfim, appareceu *Tramacia, Selira, Nuno Gonçalves de Faria, Luiz XVI,* etc.» (1) Para classificar a pateada simples, José Agostinho exemplifica descrevendo uma representação de outra comedia de Antonio Xavier, intitulada *O Marido mandrião:* «Está em scena o *Marido mandrião,* peça traduzida do francez *Le Mari insouciant,* e dada por original por um genio abrilhantador. Feridos que sejam os tympanos dos assistentes por uma, segundo o costume, desafinadissima gaitada de rebeca, engrossada a atmosphera theatral com o denso e fedorento vapor de cebo e azeite de peixe, ao som de agudo apito, como se aquillo fosse alcateia de Ermitões de charneca, vae o pingado esfarrapado panno acima, em que eternas têas de aranha formam ou barambazes ou bambolinas; apparece engasgada actriz com um olho na frisura tal, outro no banco tal, outro botado á platêa tal, e outro lá para onde a ella lhe parece. Abre a bocca, depois de abrir primeiro o alambazado ponto, que grita mais do que ella, olha para ella, que já faz acções com os escarnados braços sem ter proferido palavra, e diz: «A flôr que abre o calix ao orvalho do meio dia, quando a noite com pinceis divinos pesponta o quadro da madrugada....» José Agostinho desce a todas as minucias que geram uma pateada. «Está em scena os *Disfarçados.* A péça é uma lástima, mas o pae da péça tem

(1) Id. p. 10.

um partido dentro e fóra da caixa do Theatro.» José Agostinho ataca tambem por seu turno o Padre José Manoel de Abreu e Lima: «Aqui chegava com o soliloquio, quando se lhe annunciou que era proximo o momento de se levantar o panno, que a orchestra recebera ordem de guinchar. A péça era a dos *Pobres*, ou *Pedro grande a espreitar os Mendigos*, onde ha o grande *role* da Gertrudes cega, e o roubo das Sabinas intentado pelo cavalheiro polaco Labovischi. Esta peça... foi sempre o idolo das classes baixas, e guarda-se com submissão theatral para os beneficios das grandes dignidades da banda histriôa.» Para descrever as condições precisas para uma pateada real, José Agostinho arranja um espectaculo, em que «O Entremez era o caduco *Zanguizarra*», do velho ponto Ricardo José Fortuna. «E a *Zanguizarra*, meu amigo, não se representou. O ponto tinha morrido; e quando as tigellas de cebo tornaram acima, viu-se aquella almanjara estirada no meio da scena.» Eil-o que ataca outra vez o pobre Antonio Xavier: «Em comtemplação da primeira actriz beneficiada, deixou-se (por esta vez sómente) ir em paz até ao fim *A Paz de Pruth*...» «Eu que desejava ver romper o tratado da *Paz de Pruth* na platea, dei lá commigo bem alheio de cuidar que adquiriria um plenissimo conhecimento da pateada rival.» N'este miseravel livro de José Agostinho se acham algumas das feições caracteristicas do theatro n'este periodo revolucionario; pelas suas chacotas, conhecemos quaes eram as comedias que mais attrahiram a atten-

ção do publico. Agora vejamos o que ellas mereceram d'essa predilecção e d'esses apodos.

Rara será a pessoa de sessenta annos que não assistisse aos innumeros applausos que nos theatros de Lisboa e Porto alcançaram as comedias de Antonio Xavier; algumas de suas farças ainda hoje se sustentam nos repertorios de provincia. Nasceu Antonio Xavier Ferreira de Azevedo em Lisboa, a 6 de Março de 1784; foi seu pae Vicente Ferreira de Azevedo, Meirinho geral dos contrabandos; Antonio Xavier começou a substituil-o nos seus impedimentos e por fim succedeu-lhe no cargo; segundo o snr. Innocencio, de quem são estas noticias, parece que por tempo exerceu o cargo de subalterno da Inquisição; a final, quando se criou o Commissariado do exercito, serviu de Escripturario do Deposito dos viveres em Alcantara, pelos annos de 1810 ou 1811. Uma vida aventurosa, dispendida em amorosos praseres, em breve se lhe esgotou aos trinta annos de edade, morrendo em Lisboa, aos 18 de Janeiro de 1814. (1) Pertencem-lhe os seguintes dramas e farças, dos quaes grande numero temos encontrado em manuscripto em poder dos curiosos: *Palafoz em Saragoça, Pedro Grande ou a Escrava de Mariemburgo, Roberto Chefe dos Ladrões, O Marido Mandrião, Santo Antonio livrando o pae do patibulo, Zulmira,* imitação livre de Quintana, *Manoel Mendes Enxudia, Os doudos, ou o doudo por amor, A Parteira anatomica,*

(1) *Dicc. Bibliographico.*

O frenesi das senhoras, A sensibilidade no crime, Santo Hermenegildo, Eufemia e Polidoro, Adelli, magica, *O divorcio por necessidade, A verdade triumphante, A Paz de Pruth, Os Monges de Toledo, Amor e vingança O desertor francez, Achemet e Rakima, A inimiga do seu sexo, A mulher zelosa, O Eunucho, Os Doudos*, segunda parte, *O velho chorão, O Taful fóra de tempo, A viuva imaginaria, O chapeo*, attribuida a Dom Gastão, *O velho perseguido, Clementina de Vormes, A Esposa renunciada, A mulher de dois maridos*, e *O Patriota escossez*. Antonio Xavier não tinha cultura litteraria; seguia o systema de Nicolau Luiz tomando o bom aonde o achava; a empolada linguagem dos seus dramas realçava com a declamação lamentosa e com a gesticulação ameaçadora dos velhos actores. A sua gloria litteraria são as farças, em que determinou a feição verdadeiramente portugueza.

O typo do letrado beirão, na farça de *Manoel Mendes*, as astucias do criado Rebolo e de Michaela, os equivos, as cócegas no nariz e a pancadaria, são caracteristicos do velho theatro portuguez, advinhados por Antonio Xavier. O tino do gosto popular levou-o a emprehender a comedia de *Santo Antonio livrando o pae da forca*, pela primeira vez escripta por Affonso Alvares, em 1526, porque n'esse Auto se refere á peste de Lisboa. José Agostinho ficava possesso quando ouvia falar na farça de *Manoel Mendes:* «Irei vêr o *Mendes*, e com effeito fui ao *Mendes*, e para o vêr foi preciso vêr primeiro na scena, (porque era dia de Elogio,) os Qua-

tro Elementos, os mineraes: vi o Ouro, que era um guedelhas de estopa; vi o Ferro, que era o pagem de Sam Jorge: vi o Carvão de pedra, que era o diabo em pessoa: vi depois as Graças, que eram tres furias: vi Neptuno, que era o arraes de um saveiro: vi o Fado, que não era nada: vi a Innocencia, que era um phantasma: vi o Tejo, que era um homem que corria muito: vi as Ilhas: vi o Negro Ponto: vi Scylla e Carybdes, que eram duas cadellas paridas: vi o genio da Gratidão, que era um milhafre: vi Pomona, que era uma marafona de giga: vi Marte, que era um tambor: vi Vulcano, que era um lacaio com archote: vi Tritão, que era um homem de mexilhões: vi Proteo, que era um botas do Seixal meu conhecido: vi a Inveja, que era uma mulata calhandreira. Tudo isto vi em cima da scena, porque fazia annos não sei quem. Todos disseram versos, todos se metteram na gruta do Tempo: deitou elle a cabeça de fóra com a foice quebrada, pedindo licença aos espectadores para ir a casa de um serralheiro seu conhecido a vêr se lh'a concertava. Até á primeira, disseram todos, e acabou-se o Elogio. Seguiu-se a Comedia... sim, meu amigo, e quem tal diria!... A Comedia era uma Oratoria chamada *Santo Antonio livrando o pae da forca* (e representou-se!) Eu, tanto que ouvi a campainha da Misericordia, cuja pancada funebre arripia o cabello, para não vêr o que nunca vi nem quero vêr; tanto que ouvi de mais perto o funesto badalo, que já soava nos bastidores, ao apparecer o primeiro irmão, com a triste capinha pre-

ta, e de alcófa na mão a pedir para a ajuda d'aquella obra, dei commigo no botequim da sala nobre, bebi uma garrafa de cerveja á saude do auctor, e deixei-me estar duas horas, até que ouvi um borborinho confuso de todos:—Ahi vae *Mendes*... Fui a *Mendes*, e dando a costumada senha ao porteiro, sentei-me a vêr Mendes... (1) Que paginas e paginas gasta José Agostinho a provar que o advogado beirão não é tão broma, como o pinta Xavier! Como elle esbraveja contra a insolencia de dar cevadilha em vez de rapé! E por fim conclue: «Isto é moer a paciencia dos ouvintes, impingir a inverosimilhança, quebrantar todas as regras da arte. Isto não é dar um espectaculo theatral, é conduzir os homens de bem a uma pocilga de facinorosos, e obrigar os espectadores a escutar-lhe as bafordas.» (2) A farça de *Manoel Mendes* é das mais engraçadas do velho repertorio, e das poucas que sobreviveram á reforma da arte. O pensamento que a domina é engenhoso: Isabel, viuva nova e rica de um advogado, acha-se de repente invadida por um tio da provincia, velho e tambem advogado, que por ser do mesmo officio, quer mudar banca para Lisboa, e casar com a sobrinha para ficar tudo em casa. Para se defender d'esta brutal proposta, Isabel só tem o recurso das artimanhas do seu criado Rebolo. O criado acceita a responsabilidade do exito da empreza, e compromette-se a

(1) *Carta a Manoel Mendes Fogaça.*
(2) Citado pela primeira vez nos Ann. das Sc. e das Let., t. II, p. 457.

fazer com que o tio *Manoel Mendes* se aborreça de Lisboa, e queira outra vez retirar-se para sua casa. Rebolo dá-se por ajudante de escriptorio, e mette na conspiração um praticante de botica, chamado Felicio, e apaixonado da viuvinha. É em volta d'esta peripecia que se agrupam todos os logros em que o advogado provinciano cáe a cada instante. Os anexins, a giria, os bordões, os equivocos e as allusões aos costumes do tempo apimentam esta breve comedia, que faz rir, que não resiste á analyse, que não comprehende o ridiculo, e que é eminentemente portugueza, como as graçolas pezadas de Antonio José, e como as diatribes pittorescas e furibundas de José Agostinho.

No seu odio contra Xavier, que conseguia o que pela erudição Macedo nunca pode alcançar, isto é, ter graça e causar hilaridade, elle condemna o velho theatro portuguez, só para sepultar sob as suas ruinas o indefeso dramaturgo. Falando da Palafozada ou *Palafox em Saragoça,* diz: «Tudo se me antolhava uma consumma dasandice, e na comedia não se fazia mais que acarretar incidentes, sem mostrar á gente um fio por onde aguardasse alguma causa que devesse acontecer, com que se me assentou no coração, que aquella comedia era a mais destemperada das comedias, e peor que os Momos e Autos de Gil Vicente, e que as estafadas jornadas de Solis, Calderon, Lope e Comp.ª» D'esta vez o critico implacavel falava verdade; o *Palafox* é a apologia de Fernando VII e de Dom João VI, feita por um subalterno do Santo Officio. Ao passo que

José Agostinho tratava com uma criminosa irreverencia os maiores vultos da litteratura dramatica, os actores dos theatros de Lisboa tambem lhe supportaram as mais violentas gallegadas. A actriz Florinda Benevenuto Toledo, do Theatro da Rua dos Condes e que aí se conservou até depois de 1837, teve a coragem de o conter no diluvio das suas parouvellas. A este proposito diz Lopes de Mendonça, no estudo sobre José Agostinho: «Pessoas ainda vivas recordam-se de haver visto, durante o ensaio de uma tragedia, a nossa velha actriz Florinda, que nos nossos tempos representou com applauso o papel de Thereza no *Gaiato de Lisboa,* exprobando acerbamente a José Agostinho de Macedo pelas expressões indecentes que proferia, que chegavam a offender os ouvidos das actrizes do principio do nosso seculo, que não podiam ser citadas pelo seu pudor.» (1) Depois de se conhecer o caracter de José Agostinho e a indole da sua critica verberante e sem seriedade, comprehende-se a analogia que ha entre elle e o auctor da Tosquia de um Camello; este árcade posthumo recebeu a sagração litteraria do abocanhador de Camões; herdou-lhe a tradição, e continuou a obra de invectiva contra os *Lusiadas,* destituindo-os da altura de epopêa nacional por não servir para os meninos soletrarem por elles na eschola.

O atrazo da sociedade portugueza antes do triumpho da causa constitucional torna-se evidente pela cor-

(1) *Annaes das Sciencias e das Letras*, t. II, p, 460.

rupção do gosto publico, que se não elevava acima das farças de cordel. Uma das que mais agradaram é a *Zanguizarra* de Ricardo José Fortuna, antigo socio das tertulias de Bocage, frequentador do *Agulheiro dos Sabios*, ou retiro do botequim de Lisboa em que se ajuntavam os neo-árcades, glosador sempiterno de mottes requebrados, que morreu haverá seis annos com mais de outenta annos de edade, tendo na ultima quadra da vida servido de Ponto na Rua dos Condes e no Theatro de Dona Maria. Eis o entrecho da *Zanguizarra,* criada ladina, como todas as do velho repertorio: Cosme é um capitão reformado, que se gabava de ter saído do serviço militar, porque havendo feito innumeras mortes, queria ter tempo de resar por alma das suas victimas; tem uma filha chamada Dona Julia, e pertende casal-a com o cadete Calisto, porém a menina anda namorada de um galante rapaz chamado Laurentim, que logra o pae com uma innocencia de dezenove annos. Dona Julia vê-se de repente ameaçada com a chegada do noivo proposto por seu pae; para salvar-se d'esta situação vale-se da astucia da sua criada Zanguizarra, que a aconselha a que fujam ambas para casa de Laurentim. Este, que logra o pae que vê no rapaz um seraphim de candura, pretexta uma dôr de barriga, para que o bom do velho vá chamar um cirurgião, e assim dar tempo a que D. Julia se esconda no seu quarto. A scena do cirurgião pertence á eschola de Antonio José, e é muito inferior á consulta que vem nas *Guerras do Alecrim e Mangerona.* O Capitão Cos-

me dá pelo desapparecimento da filha, procura-a pela visinhança e sabe que está escondida em casa de Paspalhão, pae de Laurentim; enfurecido apresenta-se em casa do velho, faz com que surja D. Julia do esconderijo, ameaça, braveja, quer obrigar o velho a reparar a honra da menina e a dotal-a, transigindo por fim com uma proposta conciliadora de Paspalhão, que se obriga a dar o dote a D. Julia, mas lançando o encargo do matrimonio a seu filho Laurentim.—Ricardo José Fortuna tomou a farça no mesmo ponto em que a deixou o Judeu, e não avançou mais. Outra farça não menos popular, e que ainda provoca agradaveis sorrisos aos sexagenarios é o *Doutor Sovina,* de Manoel Rodrigues Maia, que a escreveu para ser representada no Theatro de Sam Carlos; a acção é bastante simples, e só se sustem pela chulice da linguagem, e pelas anecdotas que Maia dramatisou incidentemente. O Doutor Sovina é uma especie de Manoel Mendes, menos bem entretecido; tem uma filha em casa, chamada D. Lepida, que se apaixona pelo praticante de escriptorio Silverio; O Doutor Sovina vive com a mais restricta parcimonia, sáe pela manhã para ajuntar folhas de couve na praça da Figueira, tempéra a agua da fonte com a de um poço que tem em casa para não dispender com o aguadeiro, faz com que um pão dure para quatro dias, mas é bastante rico. Silverio quer casar com D. Lepida, e sabendo que o Doutor é eminente nos conselhos da rabolice, consulta-o ácerca do seu projecto, mas sem personificar a noiva;

Sovina aconselha-o a que dê fiança aos banhos, que a menina pretexte uma saída á missa ou a casa de uma tia, e que a receba. Assim faz o praticante; o dia correra mal ao Doutor, já aturando um saloio, já um traficante, já um tatibitate, e por fim vê que tambem caíu no logro que armou Silverio, que lhe pára á porta em carroagem trazendo a filha da egreja. O velho Doutor a muito custo faz as pazes, mas não os quer em casa. Manoel Rodrigues Maia pertencia á mesma eschola de Antonio Xavier; procurava fazer rir á custa do decoro, a acção só servia de pretexto para a pilheria. N'este tempo tambem merecia a sympathia das plateias Dom Gastão Fausto da Camara Coutinho. Na sua comedia o *Chale* publicada em 1823, descreve-nos em uma advertencia o estado da scena: «Os expectadores que por este tempo frequentam *escassamente* o Theatro, enfadam-se até com as bem lidadas composições d'outros escriptores muito mais habeis do que eu; e este *desprezo* ou *fria indifferença* constrangeu-me a escrever dois dramas de pouca monta, que pela pequenez da intriga e de interesse, merecem o verdadeiro titulo de bagatelas, offerecidas em sacrificio ás curtas noites do verão.» Depois da creação do Conservatorio da Arte Dramatica, Dom Gastão foi nomeado Conservador do Archivo.

Depois de conhecermos o estado da litteratura dramatica, resta-nos apresentar o quadro dos actores dos nossos theatros, anteriormente á reforma de Garrett, e á fundação do Theatro Normal de D. Maria II; em

1835, com a vinda de uma Companhia franceza a Portugal, a arte scenica lucrou muito, mas infelizmente não souberam aproveitar-se d'aquella benefica influencia. Eis o elenco completo dos velhos artistas, alguns dos quaes foram considerados como de primeira ordem, respeitando-se ainda a tradição que deixaram; táes são, Theodorico, Epiphanio, Dias, Florinda e Talassi:

Nacional Theatro do Salitre

Director geral

Bernardino José Ferreira.

Actores

Antonio José Ferreira.
Ignacio Caetano dos Reis.
Victorino Cyriaco da Silva.
Januario da Silva Briasco.
Salustiano Pereira Xavier.
Bernardo Victor de Mendonça.
Luiz Ladislau da Silva Castro.
José Joaquim Arsejas.
José Antonio da Silva.
Francisco José da Costa.
Gaudencio Calisto dos Santos.
Theotonio dos Santos Rodrigues.
Theodorico Baptista da Cruz Junior.
Joaquim Pereira.
Antonio da Silva Gil.
Antonio Lourenço Godinho.
Francisco Maximo da Cruz.
Antonio Luiz Pedro

Pontos

Francisco Solano da Fonseca.
João José da Silva.

Contra-regra

Francisco Cyriaco da Silva.

Director da Orchestra

José Pinto Palma.

Director do Baile

Dom José Serrate.

Camaroteiro

Dom Antonio Serrate.

Bilheteiro

José Maria Rodrigues da Assumpção.

Escripturario

Raymundo Sergio da Cruz.

Machinista

Isidorio José

Arrematante da illuminação

Antonio Moreira.

Mestre dos Alfaiates

Ignacio Santa Martha.

Actrizes

Barbora Maria Candida Leal.
Luduvina Justiniana Rodrigues.
Catharina Talassi.
Candida Guilhermina Arsejas.
Maria Joana Arsejas.
Maria do Carmo.
Marianna Barbosa da Trindade.
Joanna Rita de Sousa.
Jeronyma Serrate.

Theatro nacional portuguez na Rua dos Condes

Actrizes

Carlota Talassi.
Josepha Mesquita.

Maria Mesquita.
Maria da Luz.
Francisca Adelaide de Mello.
Florinda Benevenuto de Toledo.

Actores

Theodorico Baptista da Cruz.
João dos Santos Matta.
Julio Baptista Fidanza.
Francisco Fructuoso Dias.
Manoel Baptista Lisboa.
Epiphanio Aniceto Gonçalves.
Manoel Soares.
Ventura José Laura.
Gerardo Augusto Fernandes de Castro.
Joaquim José Cabral.

Director

Emile Doux Paul.

Real Theatro de Sam Carlos

Emprezario

Antonio Porto.

Primeiras damas

Luisa Mathey.
Teresa Tavola.
Isabel Fabbrica.
Theresa Belloli.

Segundas Damas

Rosalia Ripamonte.
Clara del Mastro.

Primeiros Basso

João Baptista Campagnoli.
João Savio.
Filippe Colletti.
Cajo Eckerlin.

Primeiros Tenor

Francisco Regoli.
Ettore Caggiatti.
João Capetti.
José Piantanida.

Segundos Tenor

João Antonio.
Carlos Crossa.

Mestre Compositor

Francisco Schira.

Ponto

José Miniatti.

Compositor de Baile

Bernardo Vestris.
João Scanavino.

Primeiras Bailarinas

Clara Lagontine.
Francisca Farina.

Primeiro Bailarino

Theodore Chion.

Primeiras Mimicas

Carolina Maggioratti.
Luisa Pantirolli.
Carolina Velluli.

Mestre das Mimicas

Alexandre Borsi.

Mimicos

Antonio Franchi.
Luiz Raymundo Fidanza.
José Maria da Conceição.
Victorino José de Souza.

Chefe da Orchestra e de Dança

José Maria de Freitas. «Tem mais 134 entre actores, actrizes e empregados, além dos acima relacionados.» (1)

Tal é o quadro dos actores dos Theatros de Lisboa, antes da fundação do Conservatorio, e da brilhante cruzada sustentada por Garrett para a restauração da Arte dramatica. Aproveitamos estas curiosas noticias, levados pelo exemplo de Payne Collier, que recolheu todas as particularidades archeologicas, e apparentemente insignificantes, que enriquecem a sua *Historia do Theatro Inglez*. Em 1836 termina propriamente a tradição das comedias do seculo XVIII; com a renovação da sociedade portugueza feita por José Xavier Mousinho da Silveira, apparece um gosto novo que aos velhos entremezes substitue as comedias francezas da Porta de Saint-Martin. Os actores perderam a melopêa assustadora das tragedias do seculo passado, foram aprender a naturalidade nos espectaculos da Companhia franceza de Mr. Paul, moralisaram-se, e estudaram mais. Faltava só quem escrevesse. Appareceu um homem, que succedia a Manoel de Figueiredo, a Nicolau Luiz e a Sebastião Xavier Botelho no empenho de fazer resurgir de tantas ruinas o nosso Theatro; elle tambem escrevera tragedias como as dos poetas politico-philosophicos, e farças como Ricardo José Fortuna; mas durante a emigração fre-

(1) *Almanak estatistico de Lisboa em 1837*, p., 272 a 277.

quentou os melhores theatros da Europa, assistiu á representação das obras primas da litteratura moderna, e mais do que ninguem teve o sentimento da nacionalidade. Este ultimo periodo da nossa historia dramatica pertence inteiramente a Garrett; o seu nome alia-se ao de dois vultos, em quem mais se evidenciam as feições do genio portuguez: Mousinho da Silveira, Alexandre Herculano e Garrett, trabalharam cada um por meios differentes para imprimirem uma vida nova á sociedade portugueza. Mousinho da Silveira teve o genio da justiça, a intuição das reformas, a prosa legal do jurisconsulto; a cada palavra sua conhece-se a alma de um moderno Ulpiano, victima como elle da sua integridade. Matou-o a ingratidão imperial. É d'elle o grande passo da libertação da terra, da propriedade livre, a extincção dos Foraes e dos Dizimos ecclesiasticos. O sangue romano, dos que venceram os carthaginezes da Peninsula hispanica, veiu reconcentrar-se n'aquelle coração. Alexandre Herculano é um godo severo, possuido do sentimento da individualidade; o seu desinteresse e abnegação das honras civicas mostram-no não como o godo aristocrata refugiado nos desvios alpestres das Asturias, mas como o colono que se emancipou pelo trabalho e á custa da revolta permanente chegou a conquistar a liberdade do Foral ou do seu costume. Herculano ainda hoje é o revelador e o apostolo dos primitivos municipios ou concelhos que formou essa classe forte chamada burguezia. Garrett foi de todos os portuguezes o que se achou mais rica-

mente dotado de genio arabe; era o poeta do amor e da saudade; a brandura tirou-lhe a firmeza de caracter; o sentimento da poesia da nossa navegação inspira-o no poema *Camões;* a comprehensão da alma popular levou-o a descobrir a existencia das tradições romanescas repetidas pelas provincias; imaginoso e phantastico, a extrema sensibilidade deu-lhe a conhecer a realidade da vida, que o tornou superior na creação dramatica. Como celta, foi meio aventureiro, dado ás galanterias de côrte e ávido de titulos e distincções. Adiante veremos como Garrett e Herculano se entenderam no plano da restauração do Theatro.

LIVRO IX

OS DRAMAS ROMANTICOS

Com a descoberta do Theatro chinez revelado á Europa pelo padre Prémare, Diderot, Mercier, Sedaine e Beaumarchais fizeram uma revolução na arte dramatica, transformação que foi immediatamente abafada pela influencia academica das tragedias da côrte de Luiz XIV. Voltaire, que mobilisou a tragedia tornando-a philosophica, imitou no *Orfão da China* aquelle gosto desconhecido, mas a auctoridade de Racine prevaleceu. Quando no seculo XIX Wilson patenteou á Europa o Theatro indiano, viu-se que o drama não era uma creação caprichosa e arbitraria de um dado povo, nem uma imitação de certas formas tradicionaes legadas á humanidade pelos poetas gregos; comprehendeu-se o drama como uma expressão humana, fatal e profunda, reflexo directo das tranformações so-

ciaes e da liberdade. Deu-se então a completa aliança do drama com a philosophia; Schlegel achou analogias intimas entre a *Sakuntala* de Calidasa e as tragedias de Shakespeare, na mesma verdade da natureza, no mesmo lyrismo do sentimento: o Oriente e o Occidente, separados por tantos seculos, depois de se terem communicado pela navegação do seculo XVI, trezentos annos mais tarde comprehenderam-se pelas manifestações absolutas da arte. Estava criado o criterio para a reforma do Theatro da Europa moderna; como primeiro resultado, nasceu o interesse e o respeito pelo trabalho de Shakespeare, o enthusiasmo e paixão para as comedias de Lope de Vega e Calderon. Estava fundada a metaphysica; vulgarisadas as reconstrucções historicas do passado por Vico, Niebuhr, Herder, Sismondi, Thierry e Michelet, seguiu-se tambem um novo processo de synthese nas concepções dramaticas de Lessing, Schiller, Goethe, Manzoni e Victor Hugo. O Theatro foi de todas as formas litterarias a que mais lucrou com o Romantismo. Entre nós, Garrett comprehendeu isto primeiro do que ninguem.

CAPITULO I

A Eschola do Romantismo no Theatro

Origem do Romantismo na Allemanha. — As Fontes do artista Bernin, nos jardins portuguezes, e a influencia do gosto francez e italiano.—Parallelo entre a Reforma e o Romantismo: liberdade da consciencia e liberdade da arte. — Creada a liberdade civil e a politica, a Allemanha proclama no mundo moderno a liberdade philosophica. — A iniciação de Lessing. — A guerra dos sette annos, e o estudo de Shakespeare. — Trabalhos de renovação litteraria por Goethe e Schiller. — O *Curso de litteratura dramatica* de Schlegel.— Madame de Stael introduz em França e na Italia o Romantismo. — Relações intimas da Marqueza de Alorna com Madame de Stael. — Causas por que a Marqueza não abraçou o Romantismo. — Litteratura franceza na Restauração. — A phalange dos novos escriptores do *Globo*.— O Prologo de *Cromwel*, de Victor Hugo. — Discussão do Romantismo em Portugal em 1834. — Publicação dos Autos de Gil Vicente. — O *Sturm und Drang* e a Eschola de Coimbra. — Desenvolvimento da fórmula de Schlegel sobre o Romantismo.

A triste influencia da litteratura franceza do tempo de Luiz XIV, assim como se exerceu duramente em Portugal, absorveu tambem a actividade do genio nacional em todos os outros povos. A Italia e a Allemanha não comprehendiam a antiguidade sem os recórtes francezes. Nas pequenas côrtes da confederação germanica, na primeira metade do seculo XVIII, o typo e o ideal da realeza resumia-se em Luiz XIV, que todos procuravam imitar, no despotismo, nas bastardias, e no apparato. Os jardins de Versalhes reproduziam-se em Dresde e Munich, as florestas antigas eram desbravadas para fingirem taboleiros de xadrez; os *bal-*

lets mythologicos das nymphas e hamadryadas dos festins de Versalhes eram copiados fielmente nos festejos do Eleitor de Saxe, Frederico Augusto. A influencia franceza exercia-se na Allemanha com mais tenacidade do que em nenhum outro povo; os refugiados francezes, que ficaram banidos pela revogação do Edito de Nantes, acharam na Allemanha a hospitalidade, chegando o proprio Frederico Grande a ser educado por um francez. (1) Voltaire reinou com Frederico. A fecundidade do genio germanico estava esterilisada. Não admira que Portugal obedecesse fatalmente a esta vertigem do cesarismo; em memorias avulsas do seculo passado apparecem-nos factos desconexos, mas que deixam patentes o despotismo da moda. As obras do cavalheiro Bernin, que Luiz XIV tanto ambicionava para a sua côrte, tambem foram trazidas para Portugal a pezo de ouro; reinava então o gosto pelas fontes maravilhosas e da mais phantastica architectura; as fontes da *Barcaccia*, a da praça Barberini, ou da praça de Navone, inventadas por Bernin, fizeram nascer na fidalguia portugueza o desejo de possuir d'essas sumptuosidades. Nas Notas da *Henriqueida,* se lê: «Ao norte de Lisboa está situado o vale da Annunciada, entre os montes de Sam Roque e de Santa Anna, e é um dos mais apraziveis sitios de Lisboa. Cheio de palacios, jardins, onde de algum modo me lembra do dos Condes da Ericeira, da *Fonte de Neptuno,* obra

(1) Demogeot, *Hist. de la Litterature française*, p. 580.

admiravel do cavalleiro João Baptista Bernini, o primeiro entre os modernos, e que em Roma compete com os antigos.» (1) Ainda depois d'este tempo Metastasio dominava a poesia portugueza; para se representarem as suas Operas se fizeram os mais esplendidos theatros, e trabalharam os scenographos mais afamados. Da Marqueza de Alorna, se lê relatando o tempo que esteve em Vienna de Austria, ácerca das suas relações com Metastasio: «Aqui achou a Condessa ainda o Abbade Pedro Metastasio (1781) poeta cesáreo da côrte de Carlos VI, e de Maria Theresa, com o qual contrahiu as relações de amisade, e as da litteratura italiana, que muito lhe aproveitaram nas suas composições as mais harmoniosas.» (2) Em Hespanha a influencia franceza recrudesceu com a elevação de Philippe V, neto de Luiz XIV; o theatro perdeu a sua originalidade e graça; trocou o cavalheirismo peninsular pelo bom senso francez.

Nenhum povo, a não ser a Allemanha, possuia o vigor intellectual para banir este dogmatismo da arte que havia esterilisado a Europa. No seculo XVI, quando a immobilidade canonica violava o fôro da consciencia, coube á Allemanha proclamar a liberdade de *crêr;* agora tambem lhe competia proclamar a liberdade de *sentir*. A Reforma e o Romantismo, abraçados por todos os povos, nasceram do individualismo do genio ger-

(1) D. Francisco Xavier de Menezes, *Henriqueida*, not. 734.
(2) *Obras poeticas*, t. I. p. XXIII.

*

manico, e da sua tendencia metaphysica. Tanto o canonismo da egreja romana, como o canonismo das rhetoricas antigas não eram mais do que uma auctoridade religiosa ou artistica violando a natureza. A liberdade antes de Luthero, não recebera ainda a sua forma completa na sociedade; cada raça descobriu um elemento constitutivo d'este profundo sentimento: Roma creou a liberdade *civil,* garantindo a familia, a propriedade e os contractos individuaes com os seus perfeitissimos codigos. Não era tudo; fortalecia-se o individuo, mas não se attendia a uma entidade diversa formada pela multidão. A hombridade saxonia creou a liberdade *politica* revelada ao mundo na Constituição ingleza, no principio da eleição, da discussão, da responsabilidade, da reunião, do jury, e do parlamento. Ainda esta forma da liberdade não bastava; como garantia, precisava de um agente que a podesse fazer comprehender, e que a descobrisse na essencia dos sêres e na vida. Foi esta a liberdade *philosophica,* descoberta pelos povos germanicos; na Allemanha se discutiu pela primeira vez a liberdade de consciencia e do pensamento no periodo gigante da Reforma; de que outro povo poderia vir o grito da liberdade das creações sentimentaes e da arte? A approximação d'estes dois periodos de revolução philosophica não é nova; ambos foram caracterisados pelas mesmas palavras *Sturm und Drang,* epoca do estrago e violencia. Um dos caracteristicos da Reforma foi o grande desenvolvimento que deu aos estudos da philologia; com o Romantis-

mo deu-se o mesmo resultado; os trabalhos linguisticos de Jacob Grimm e de Frederico Schlegel, de Adelung e de Bopp prepararam a reconstrucção da historia universal.

Uma circumstancia politica provocou o primeiro movimento do Romantismo na Allemanha: a guerra dos sete annos separou a Prussia da tutella franceza, e approximou-a da Inglaterra. (1) A leitura dos poetas inglezes fez sentir uma forma nova da arte, que a individualidade saxonia não pôde submetter ao dogmatismo classico. Em volta de Bodmer, se agruparam Haller, Wieland e Klopstock; penetraram-se d'aquelle sentimento, e tiveram a intuição de que a alma germanica tambem tinha alguma cousa de original e grande. A revolução romantica começou pelo theatro; Gottsched, era quem mais propugnava pelo gosto francez, e aliou-se a uma directora de theatro ambulante, chamada Neuber, para pôrem em scena as peças regulares dos tragicos francezes. Gellert e Holberg seguiram a imitação franceza, e apóz elles Cronegh e Weisse. Foi então que Lessing escreveu a *Dramaturgia,* aonde pela primeira vez se conheceu a nova prosa allemã, uma critica profunda, com que destruía a fascinação dos tragicos francezes sobre o espirito allemão; não contente com a theoria, Lessing deu-se tambem a escrever para o theatro, procurando nas suas primeiras tentativas approximar-se do gosto inglez. A critica

(1) Demogeot, *Hist. de la litt. française*, p. 581.

fez tomar interesse pelas representações, e vulgarisou-se por todos o desejo de descobrir a fórma do theatro nacional. Lessing continuava na *Dramaturgia* a destruír a realeza de Voltaire do tempo de Frederico Grande, proclamava a comedia burgueza de Diderot e a profundidade moral das tragedias de Shakespeare; Wieland, disciplo de Bodmer, começou a traduzir o tragico de Avon, e Gerstenberg imitava-o na liberdade de exprimir o sentimento, na tragedia *Ugolini.* (1) A synthese de todas as theorias de Lessing foram apresentadas no seu grande drama *Nathan o Sabio.* Os dramas de Lessing começaram a ser imitados, e o seu discipulo Engel escreveu um excellente livro sobre a Mimica. A investigação do sentimento da natureza, e do caracter da nacionalidade, fez ligar uma importancia vital aos cantos e lendas populares; procuraram-se os ramos da grande epopêa germanica, o *Hildebrand* e *Waltharius;* analysou-se os *Niebelugens,* e os *Eddas,* e em vez da esgotada mythologia grega, comprehendeu-se pela mythologia teutonica a alma da Germania, que na sua migração da India não perdera a memoria dos grandes symbolos da humanidade. A critica e a philologia desenvolveram esta predilecção do Romantismo, que veiu substituir as epopêas academicas pelos cantos nacionaes e lendarios. Em todos os paizes aonde entrou o Romantismo começou logo o trabalho de renovação pela colheita das cantigas do povo oraes e tra-

(1) Weber, *Hist. de la Litt. allemande*, p. 187.

dicionaes. O romance historico, veiu como uma reconstrucção do passado substituir as *machinas* e congressos divinaes das epopêas. Mas como a poesia do povo é sempre repassada de lyrismo, foi por seu turno imitada pelos sentimentalistas, que procuraram traduzir a paixão pela ingenuidade do vulgo. Os assombrosos trabalhos dos philosophos idealistas, e a renovação das doutrinas de Spinosa, elevaram a poesia acima das graças convencionaes, tornaram-na uma expressão da verdade communicada não pelo raciocinio, mas pela expressão intuitiva. As outras litteraturas aberraram para o sentimentalismo.

Quanto ao drama, acabou-se com a eterna questão das *unidades;* assentou-se que os tragicos gregos nem sempre as seguiram, e que a fórmula proposta na *Poetica* de Aristoteles era facultativa, e que comprehendida materialmente levava a uma pobreza de interesses inevitavel. Não se discutiu mais a questão academica, se a linguagem dramatica devia ser em verso ou em prosa, e estudou-se unicamente o caracter, a paixão, e as situações que levam a uma conclusão moral. A esta luz o Theatro de Shakespeare mostrou-se surprehendente. Schlegel chamava ao *Hamlet* a tragedia do pensamento; para a obra da renovação emprehendeu e levou ao cabo a traducção completa das tragedias de Shakespeare.

Durante a guerra dos sete annos, na Côrte de Weimar, denominada a Athenas de Thuringe, alentada pela paz da regencia de Anna-Amelia de Bronswick,

ajuntou-se uma pleiada de sabios, que se refugiaram no mundo das creações ideaes, como os espiritos da Renascença italiana. Goethe creára na côrte de Weimar um Theatro, e com um ecletismo intelligente traduzia as obras primas de todas as litteraturas: uma vez representava-se o drama de Calidasa a par de uma tragedia de Shakespeare, o *Mahomet* de Voltaire ou a *Phedra* do Racine, junto com as comedias do frivolo Gozzi. Depois das bellas discussões com Lavater, Herder, Jacobi e Wieland, era impossivel tornar a ser dominado pela influencia franceza. N'este meio é que o genio dramatico de Schiller se revelou; as ideias da revolução franceza, as novas intrepretações dadas por Fichte, faziam germinar essa emoção que produz as obras primas. Schiller appareceu com o drama *Os Salteadores*, em que proclamava o principio da revolta contra a tyrannia social; a tragedia *Dom Carlos*, e a *Conjuração de Fiesque* alcançaram-lhe da Convenção nacional o titulo de cidadão francez. A renovação dos estudos historicos, no mesmo fóco e pelos homens que todos os dias se communicavam, levou-o tambem a abraçar as tragedias e os dramas historicos; *Wallesteinn, Maria Stuart, Guilherme Tell,* e a *Donzella de Orleans* são syntheses de investigações parciaes da realidade. Acabaram as distincções academicas dos assumptos *bellos*, que haviam creado a superstição da antiguidade e reduzido a arte a uma technologia de imitação; o bello tornou-se identico ao sêr; a vida em todas as suas formas tem a verdade natural, a esponta-

neidade, e a graça. Assim acabaram as imagens de convenção e inaugurava-se o pantheismo pela arte. Ao poeta pertencia determinar por um processo de reflexão a caracteristica do bello no objecto da contemplação; d'este modo acabava o enthusiasmo e a inspiração, estados do espirito considerados por Goethe como impossiveis para a concepção e realisação lenta, e sobretudo tendo em vista que a arte nunca póde estar em desaccordo com a rasão, chegando por meios differentes aos mesmos resultados que ella. Pela primeira vez Goethe e Schiller mostraram que a poesia não era uma prenda ou uma habilidade apreciavel para os salões, mas uma disposição profunda da alma.

Como director do Theatro de Weimar, Goethe tambem arremetteu com os problemas da concepção dramatica; o seu primeiro ensaio, o *Goetz de Berlichingen,* era a rehabilitação da edade media; em toda a parte começou a admiração por esse periodo genial da historia da humanidade; o estudo das lendas populares tornava tambem esta predilecção mais exclusiva. Todos os lyricos, seguindo Uhland e Burger, procuravam restabelecer as tradições dos castellos em ruinas e dos solares extinctos. Frederico Schlegel explicou então esta sympathia pelo mundo medieval, na celebre fórmula, de que as litteraturas da edade media são a consequencia da lucta do espirito novo, que procurava communicar-se, contra a pressão auctoritaria do latim, que embaraçava a formação das linguas modernas. Assim as duas épocas comprehendiam-se e ca-

minhavam para o mesmo fim: uma propugnara pela livre formação das linguas romanas, servindo para a expressão de todas as necessidades moraes, e para a unidade dos povos meridionaes; a outra queria a livre manifestação do sentimento, traduzido em obras de arte espontaneas e sem modelo a que fossem adscriptas. A edade media e o Romantismo coadjuvaram-se.

Para Goethe todas as fórmas da arte serviam para apostolar os novos principios do seculo XIX; levado pelo encanto das tradições populares, recebeu a ideia do *Fausto* de uma representação em um theatro de bonifrates, aliando-a com a creação do typo de Helena do theatro inglez de Marlow; Lessing tambem chegou a escrever a evocação dos espiritos pelo Doutor Fausto, quasi copiada de uma scena de titeres. Descemos a todas estas particularidades de origens, por que sem isso não se comprehende a tentativa de Garrett em Portugal. Depois das discussões das regras da arte antiga, da emancipação da intelligencia para descobrir o bello fóra dos modelos consagrados pelas academias, a escolha da lenda do Doutor Fausto, que obedecera á agitação da duvida e á vontade de tudo explicar, symbolisando a época da Renascença, coincidia com o novo periodo do Romantismo, denominado com o titulo do drama de Klinger, *Sturm und Drang*. Na indagação dos caracteres nacionaes, e das fórmas originaes das litteraturas européas, o seculo de Luiz XIV perdeu o culto que se lhe sagrava; Racine não appareceu como um poeta creador, mas como um embellezador dos tra-

gicos gregos, pondo-os á moda de uma côrte corrompida. Augusto Guilherme Schlegel começou em Vienna em 1808 umas lições publicas que formaram um *Curso de Litteratura dramatica;* a sua erudição profunda fal-o penetrar na essencia do theatro grego; para elle o theatro romano, o italiano e o francez são degenerações d'essa fórma pura primitiva; o theatro inglez e o hespanhol são por elle classificados Romanticos, por derivarem do genio nacional d'estes povos.

No seculo XVII e XVIII imitámos o theatro hespanhol, mas não soubemos, como os allemães, tirar a mesma seiva de originalidade, por que essas comedias andavam sempre no dominio de companhias ambulantes, e os homens de letras desprezavam-as orgulhosos por se recrearem com as tragicomedias latinas ou mais tarde com as tragedias francezas. Pela primeira vez no *Curso* de Schlegel se empregou esta critica que leva a procurar só as bellezas para sobre ellas formular o juizo. Aí caracterisa os dramas romanticos como creações nacionaes em Hespanha e Inglaterra: «O drama romantico, ao qual se não póde chamar tragedia, nem comedia, no sentido que os antigos ligavam a estas expressões, só foi nacional para os Inglezes e para os Hespanhoes; o genio de Shakespeare e o de Lope de Vega o fizeram florescer n'estes dois povos quasi ao mesmo tempo. O theatro allemão só adquiriu celebridade mais tarde que o dos outros povos, e longo tempo recebeu as influencias successivas do tempo...» (1) A

(1) Schlegel, *Curso de Litt. Dramatica,* P. I, lição 1.ª

Hespanha, do mesmo modo que a Italia ou França, tambem soffreu o dominio romano, mas o seu exaltado catholicismo não deixou desapparecer a feição natural pela fascinação das obras classicas; em Inglaterra o veio normando transigiu com o classicismo, mas a tenacidade saxonia vinga-se com o theatro original de Ben-Jonhson, Marlow, Wesbster e Shakespeare. Schlegel estudava o theatro como uma creação humana, e como a fórma mais nacional da arte; pelo criterio historico ensinava o processo esthetico para a composição. Elle tambem traduziu as obras primas de Calderon.

Eram indispensaveis estes breves traços da manifestação do Romantismo na Allemanha, para comprehender o novo movimento litterario que se propagou em França, Inglaterra, Italia e Hespanha. Garrett, depois da queda da Constituição, em 1823 emigrou para Inglaterra; em 1824 veiu residir em França; aí assistiu ás luctas dos Romanticos e dos Classicos, dos innovadores e dos auctoritarios; os romanticos representavam em politica a aspiração do futuro, queriam a democracia, e apostolavam-na em suas obras; os classicos, aferrados ao passado, inimigos da novidade, lisongeavam a Restauração, e conseguiam do governo o excluir do theatro pela censura os dramas da nova eschola. Garrett assistiu a estes combates, que recordavam os dos antigos oradores gaulezes, e tendo na mocidade seguido com respeito a eschola franceza, renegou d'ella pela impressão que recebeu e pelo criterio novo que adquiriu. Foi então que reconheceu que na litteratura portugueza estava tudo por crear.

O *Curso de Litteratura dramatica* de Schlegel produziu o seu principal effeito em França; Madame Stael, na obra ácerca da *Allemanha,* descreveu a profunda impressão que lhe causou o Curso professado em Vienna: «Schlegel não tem egual na arte de inspirar enthusiasmo pelos grandes genios que elle admira.» (1) Logo em 1814 appareceu este Curso publicado em França, traduzido por madame Necker de Saussure, prima da Stael. Assim por via d'esta mulher celebre foi tambem o Romantismo iniciado na Italia, e quasi que em Portugal, se a Marqueza de Alorna, com quem ella teve relações intimas, não admirasse com acinte as odes arcadicas de Almeno, de Filinto, de Silvio e de Alceste. Em Salfi encontramos esta declaração terminante: «Madame de Stael, que adquirira nas escholas da Allemanha este espirito de reforma que julgava util para a litteratura e para a religião, conseguiu insinual-o na Italia a um pequeno numero de adeptos, que secundaram as intenções litterarias e religiosas da directora.» (2) Em todos os paizes aonde as ideias da revolução não entraram, tarde se abraçou o Romantismo; com a Restauração tornou-se moda o catholicismo, madame Recamier queria renovar os salões litterarios do tempo de Rambouillet, e os escriptores academicos pediam a Luiz XVIII a prisão dos innovadores que abraçavam a ideia da liberdade na arte. Madame de Stael

(1) *De l'Allemagne*, Part. 2, chap. XXXI.
(2) Salfi, *Resumé de l'Histoire de la Litt. italienne*, t. II, p. 198.

teve relações directas com a Marqueza de Alorna, em 1814; as suas variadas conversas abrangiam tambem a litteratura, e o conhecimento que a fidalga portugueza possuía da lingua e da litteratura allemã, facilitavam as apreciações philosophicas das novas theorias do gosto e da originalidade. Porém a Marqueza de Alorna respeitou immensamente a Arcadia, e não abraçou o Romantismo porque era catholica por aristocracia e pela legitimidade. O seu mestre Filinto traduziu o *Oberon,* mas em tempo em que já a não influenciava. Das conversas com Madame de Stael se tiram todas estas causas: «N'este meio tempo (1814) renovou ella com M.me de Stael, que então ali se achava, as relações que tinha contrahido em casa de seu pae Mr. Necker, quando passou em Paris para a côrte de Vienna. Eram na verdade interessantes as conversas entre estas duas illustres damas, ácerca das dissenções politicas do tempo, seguindo ellas opiniões diversas, e principios inteiramente oppostos. Madame de Stael, nascida na Suissa, era republicana como seu pae, e adversa á causa de Luiz XVIII, não obstante haver sido desterrada e maltractada por Bonaparte. A Condessa era monarchica, sequaz da realeza, contraria a tudo quanto a pudesse vulnerar; e Luiz XVIII era um rei legitimo, o que bastava para que a Condessa sustentasse a sua causa. Achando-se ambas um dia em casa do... Duque de Palmella, que era então Ministro de Portugal, onde tinham sido convidadas a jantar, começaram questionando sobre a difficuldade da restituição dos Bourbons

á França. A Condessa julgou-a muito possivel; e M.me de Stael pelo contrario, decidiu-a impraticavel, por quanto Luiz XVIII, dizia ella, não tinha em seu favor mais que tres côxos, e quatro vesgos que o seguiam: alludindo exageradamente ao principe de Talleyrand, que era côxo de uma perna, e ao Duque de Blacas, que padecia dos olhos, e estava quasi cégo. Não se turbou a Condessa com esta decisão, mas voltando para o Ministro d'Austria, convidou-o a fazer uma saúde á proxima restituição de Luiz XVIII. Um anno depois achava-se esta realisada; e no dia seguinte á partida de Luiz XVIII para França, foi M.me de Stael a Hamersmith, morada da Condessa, dar-lhe as desculpas de se haver enganado no seu juizo, aproveitando a occasião de lhe dizer cousas muito lisongeiras e agradaveis ácerca do mesmo objecto e do espirito da Condessa.» (1) Copiámos este periodo por causa da sua importancia, e por que n'elle está implicita a explicação porque tão tarde entrou o Romantismo em Portugal. Em uma discussão com João Guilherme Christiano Muller, da Academia das Sciencias de Lisboa, pára sustentar a superioridade da lingua portugueza, a Marqueza de Alorna obrigou-se a traduzir o *Oberon* de Wieland, do qual deixou seis cantos vertidos. Assim, nem a convivencia com os sabios allemães, nem as conversas e insinuações de madame de Stael, puderam introduzir n'este paiz catholico e monarchico o Romantismo.

(1) *Obras* da Marqueza de Alorna, t. I, p. XXVI.

Em uma epoca de Restauração, em que a sombra do passado se alevanta de pé e a velhice se compraz com as suas tradições, repellindo a mocidade, as ovações pendiam para o assucarado Delille, sem o sentimento da natureza, sem a consciencia da verdade e sem ideal; era este o poeta festejado das duquezas inglezas, que lhe dirigiam affectuosas missivas. Pela sua parte Ducis academisava Shakespeare, traduzindo as tragedias, vestindo-o á côrte, como quem lança pomada e polvilhos em uma catadura de Hercules; o sêco Geoffroy fazia criticas pela craveira quintiliana. O tempo estava para Baour-Lormian, tambem idylico; o theatro com a Restauração foi occupado por Arnault, Luce de Lancival e Delrieu; d'entre esta pleiada de incolores e de insipidos, destacou-se apenas o sabio Raynouard, com a tragedia os *Templarios*. A arte encontrava uma alma n'aquelle que foi o revelador da poesia lyrica provençal, e no que mais profundamente explorou o problema da formação das linguas romanas; d'este modo a intuição, e não o prestigio da eschola, o trazia para o Romantismo. Vogava-se em França n'esta calmaria, quando appareceu Victor Hugo; a primeira manifestação romantica pertenceu ao lyrismo; seguiu-se pouco depois a litteratura dramatica, porque o estudo das epopêas medievaes começou propriamente em 1832. As encarniçadas luctas do Romantismo começaram em 1824 com a fundação do Jornal o *Globo*, por Dubois e Leroux; sob estas bandeiras da liberdade na politica e na arte, batalharam os maiores nomes da lit-

teratura franceza, então estudantes e oppositores da Eschola Normal; foram elles Damiron, Trognon, Patin, Farcy, Ampère, Lerminier, Magnin, Saint Beuve, Vitet, Duvergier de Hauranne, Duchatel e Theodoro Jouffroy. Entre elles primava o iniciador Abel Remusat. (1) Em 1820 Remusat aconselhava em um artigo do *Lycée français,* a reforma do theatro francez; tocava as mesmas ideias de Schlegel, sem o conhecer. Depois d'estes trabalhos de tão robustos espiritos, appareceu então Victor Hugo com o *Cromwel,* drama em que havia a reconstrucção historica do revolucionario, e a concepção philosophica do usurpador que no instante em que se quer acclamar rei se vê sem partido, mas para se conservar fica soberano de facto, perdendo para sempre a esperança de se arreiar com o titulo; e sobre tudo o prologo do drama, em que Victor Hugo em 1827 fez a sua profissão de fé do Romantismo. Remusat na brecha do *Globo* veiu analysar o drama; saudou o artista e o critico, e logo em 1828 mostrou o que havia de paradoxal na theoria do *grotesco* e do feio, com que Victor Hugo queria fazer sentir o bello. D'aqui data o verdadeiro explendor do Romantismo; o theatro mereceu um novo respeito. Guizot apresentou uma traducção verdadeira de Shakespeare, e em seguida Barante, Villemain, Nodier, Andrieux e Remusat publicaram as *Obras primas dos Theatros euro-*

(1) Para a historia d'esta publicação, vid. Remusat, *Passé et Present*, t. II, p. 206.

peus. N'esta collecção appareceu traduzida por Ferdinand Denis a tragedia *Castro* do Doutor Antonio Ferreira, em 1835. Já em 1833 haviam tambem apparecido publicadas algumas comedias castelhanas e Autos de Gil Vicente, em uma collecção dada á luz em Gotha com o titulo *Teatro Espannõl anterior à Lope de Vega*. Tudo indicava a proxima renascença do Theatro portuguez; Garrett comia o pão do exilio, e alegrava-se de vêr como os sabios estrangeiros na rehabilitação das litteraturas da edade media, tambem davam a Portugal a parte que lhe competia na civilisação europêa. O movimento iniciado em França pelo *Globo*, encontrava na Allemanha as bellas palavras do olympico Goethe, que abençoava a pleiada romantica pela clareza de linguagem, considerando aquella publicação periodica como a mais importante da sua época; taes eram as opiniões recolhidas das suas conversas por Eckermann. Magnin publicara pouco depois a sua grande obra sobre as Origens do Theatro moderno ou Historia do genio dramatico, desde o seculo I até ao seculo XVI, precedida de uma introducção sobre as origens do Theatro antigo. A vida litteraria reconcentrava-se no theatro, e nos tribunaes judiciarios vinham acabar-se as luctas que nas plateias suscitavam os dramas de Victor Hugo; em Salfi encontramos tambem os mesmos factos na Italia, a mesma violencia dos catholicos e monarchicos contra os dramas romanticos.

Em Inglaterra o Romantismo propendeu para o lyrismo; a epopêa romantica tornou-se em narrativa

tradicional dos romances historicos de Walter Scott. De Inglaterra partiu o principal impulso da eschola nova com as tragedias de Shakespeare offerecidas á interpretação dos sabios allemães e á admiração do mundo.

Quando o Romantismo entrou em Italia, Monti ainda se encostava com orgulhosa serenidade ao cajado poetico da Arcadia de Roma; em Portugal, Castilho ufanava-se em pertencer a essa corporação com o nome de Mémnide Eginense. Debatia-se tambem a questão de qual dos dialectos da Italia devia de ser o canonisado para as composições litterarias. Contra esta inercia, que abraçava a tradição morta das fórmas antigas, se ergueu Manzoni; o novo poeta fôra educado em França; começou a revolução litteraria pela poesia lyrica, publicando de 1812 a 1823, os seus *Hymnos;* a reforma do theatro veiu mais tarde. Em 1820 publicou a celebre tragedia o *Conde de Carmagnola*, especie *Goetz de Berlichingen* da Italia. Não satisfeito com apresentar o modelo para restaurar a tragedia italiana, escreveu tambem a theoria da arte na celebre Carta a Fauriel *Sobre as unidades de tempo e de logar.* Seguiu-se a segunda tragedia *Adelghis*; ambas foram atacadas miseravelmente pelos auctoritarios, ao passo que na Allemanha Streckfuss, e em França, Fauriel e Trognon as traduziam. Manzoni tambem implantou o Romantismo na Italia, filiando-se na eschola do Walter Scott com o admiravel romance historico *Os Noivos.* Ugo Foscolo morreu no exilio sem conhecer todo o desenvolvimento de Manzoni, que realisara as suas aspirações.

Em Hespanha a eschola classica defendia-se com os esforços de Burgos, Martinez la Rosa, Lista e Moratin contra a invasão romantica; mas o sentimento nacional não os deixava renegar das obras primas da velha litteratura da Peninsula, e não era preciso esforço algum para sentirem que haviam vivido sempre em plena originalidade e liberdade de concepção. Em Hespanha o Romantismo existiu sempre.

Resta falar de Portugal. Em 1834 publicava Herculano dois artigos em que se debatia esta questão: *Qual o estado da nossa Litteratura?—Qual é o trilho que ella hoje deve seguir?* (1) Só tão tarde é que se ventilava esta fórmula que havia agitado a Europa, porque só em 1834 é que acabara de ser vencido o despotismo e se firmara o governo constitucional. N'estes artigos, Herculano faz a exposição historica do Romantismo na Allemanha, dizendo em seguida: «Mas a Portugal não coube o figurar n'esta lide. A parte theorica da Litteratura ha vinte annos que é entre nós quasi nulla. O movimento intellectual da Europa não passou a raia de um paiz onde todas as attenções, todos os cuidados estavam applicadas ás miserias publicas e aos meios de as remover...

«Os poemas *D. Branca* e *Camões,* appareceram um dia nas paginas da nossa historia litteraria, sem precedentes que os annunciem; um, representando a poesia nacional, o *romantico,* outro a moderna poesia sen-

(1) *Repositorio Litterario*, n. 1, p. 4.

timental do norte, ainda que descobrindo ás vezes o caracter meridional do seu auctor... são para nós os primeiros e até agora unicos monumentos de uma poesia mais liberal do que a dos nossos maiores.» Em Portugal, á maneira do *Globo* em França, ou do *Conciliador* na Italia, servimo-nos dos jornaes litterarios para apostolar os novos principios do Romantismo; appareceu o *Repositorio litterario*, no Porto em 1834, o *Jornal da Sociedade dos Amigos das Letras* em Lisboa em 1836, e o *Panorama* em 1837. A nova escholа começava tambem pela poesia lyrica. Decidida acção exerceu sobre a restauração do Theatro portuguez a publicação dos Autos de Gil Vicente em 1834, que appareceram na Bibliotheca de Goettingen; cabe a gloria d'esta publicação ao benemerito José Victorino Barreto Feio, que já em 1829 tambem havia dado á luz em Hamburgo, tambem na officina de Langhoff, o tomo primeiro da sua traducção da Historia Romana de Tito Livio; um negociante portuguez, estabelecido n'aquella praça, concorreu com as despezas da impressão.

O trabalho critico sobre a vida de Gil Vicente pouco mais adianta ao que disse em 1817 Francisco Manoel Trigoso de Aragão Morato na sua *Memoria sobre o Theatro portuguez;* em todo o caso a publicação saíu bibliographicamente perfeita e teve o merito de offerecer aos restauradores do theatro a tradição dramatica do seculo XVI. Garrett comprehendeu admiravelmente esta ideia, fundando o seu primeiro drama em um epi-

sodio da vida de Gil Vicente. Os estudos criticos íam de par com as novas creações da arte; depois da publicação de Hamburgo, appareceu a 13 de Maio de 1837, no *Panorama*, um estudo intitulado *Origens do Theatro moderno: Theatro portuguez até aos fins do seculo XVI,* em que se allude a essa ultima edição. O estudo é anonymo, mas com certeza se póde attribuir a Alexandre Herculano; o seu merito é bibliographico, e teve a immensa vantagem de ser muito lido.

Garrett, mais do que nenhum dos nossos escriptores teve o dom de enthusiasmar a multidão; trabalhando para a restauração do theatro portuguez, encontrou em Coimbra entre os estudantes da Universidade o enthusiasmo fervente, que vence impossiveis. Os estudantes quizeram fundar um Theatro academico. No prologo da *Chronica Litteraria*, se acham estes interessantes dados: «Fôramos nós um punhado de moços desajudados e inexpertos, quando em 21 de Fevereiro de 1838, concebemos a ideia grandiosa de formar em Coimbra um estabelecimento dramatico, que, unico n'este genero em todo o Portugal, rivalisasse com os melhores theatros do reino, e servisse de proveitosa diversão á mocidade academica, nas poucas horas que diariamente lhe cabem de usual descanço.— Reparámos os desmoronados muros do extincto Collegio de S. Paulo; e as mesmas paredes que nas epocas remotissimas do nosso explendor politico e litterario presencearam a comedia da *Serra da Estrella* e outros formosos Autos de Gil Vicente, que aí foram declamados ante a côrte de el-rei Dom João III e os *Vilhalpandos* de

Sá de Miranda, e as immortaes *Castro, Cioso,* e *Bristo,* recitadas pela mocidade academica d'essas eras, em obsequio de seu auctor e lente da Universidade, o insigne poeta Ferreira;— essas mesmas paredes, desornadas então de primores, machinismo e illusões da moderna scena, que retumbaram com os éccos melodiosos d'aquelle puro, singelo e portuguezissimo dizer dos nossos classicos, vão agora apóz trez seculos de estupido silencio, testemunhar a festa e o triumpho da nossa patriotica regeneração das letras,... assistir á emancipação da nossa litteratura dramatica, que incuria nacional e jugo estrangeiro houveram traiçoeiramente escravisado.» (1)

A tradição dos Autos de Gil Vicente, e do theatro classico do seculo XVI, suscitava esta vida na mocidade academica. O primeiro espectaculo no Theatro da Nova Academia Dramatica foi a 24 de Junho de 1839.

Em 1839 inaugurou-se um jornal dedicado sómente para sustentar o pensamento da restauração da arte dramatica em Portugal; intitulava-se *Jornal do Conservatorio,* e d'elle appareceram vinte cinco numeros; alí se resumiram algumas lições de curso de Magnin sobre as origens do Theatro europeu, e uma série de artigos sobre o theatro hespanhol; o que versava sobre assumptos portuguezes, como a biographia de Antonio Ferreira ou de Leonel da Costa, mostra ainda um vasio de ideias que compromette as boas intenções. Quando se andava n'este trabalho da implantação dos novos

(1) *Chronica Litteraria,* p. 2. Anno de 1840.

principios do Romantismo, contra os restos da erudição fradesca que se pavoneava arrogante, e contra a falsa poesia de alguns neo-arcades que ainda existiam, levantou-se então Castilho a amaldiçoar os revolucionarios da arte, os profanadores dos canones de Quintiliano. Garrett achou-se só; a mocidade educada por elle desnorteou logo, arrebatada pela vertigem do Ultra-Romantismo. Garrett morreu, conhecendo que a sua obra não lhe sobrevivia; o Theatro e a Litteratura portugueza, depois de 1854, tornaram a caír na esterilidade e na monotonia; os espiritos noveis perderam o respeito aos modelos classicos; mas com uma ignorancia e falta de encendimento para o estudo, como podiam usar da liberdade creadora do Romantismo? Só em 1865 é que em Portugal se deu o phenomeno de vêr o publico tomar interesse por questões de arte; foi então que a Eschola de Coimbra fez, um seculo depois da Allemanha, o seu *Sturm und Drang*. Mas a *tempestade e violencia* em breve se tornou pessoal; os classicos riram-se, pensando que matavam a questão, chamando nevoeiro ao desenvolvimento d'este principio de Schlegel, que resume o Romantismo: «A contemplação do infinito revela o nada de tudo o que tem limites: a poesia dos antigos era do goso, a nossa é do desejo; a poesia antiga fundava-se no presente, a nossa fluctua entre a saudade do passado e o presentimento do futuro.» O Romantismo já deu fórma em todas as litteraturas da Europa a esta recordação vaga do passado; trabalha-se por toda a parte para realisar o ideal do porvir.

CAPITULO II

Vida de Almeida Garrett

Autobiographia de Garrett, tirada das suas Obras. — Influencia da sua primeira educação no gosto da poesia popular. — A mulata Rosa de Lima e a sua criada Brigida ensinam-lhe romances populares. — Influencia classica de Joaquim Alves e do seu tio D. Alexandre, bispo de Angra, que lhe corrompeu a tendencia poetica até á emigração. — Predilecção pelo theatro francez e italiano. — Diversas tentativas de *tragedias*. — A *Merope*. — Tradição que attribue as primeiras obras de Garrett a seu tio D. Alexandre. — O Theatro tragico cultivado pelos estudantes da Universidade, é interrompido durante a revolução de 1820. — Os Outeiros poeticos na sala dos Capellos. — Garrett sustenta com proclamações a revolta dos estudantes que queriam votar nas Juntas Parochiaes. — Escreve o *Catão* depois de saír de Coimbra. — Como a sua natureza feminina o leva a exagerar o culto da personalidade. — Emigra de Portugal em 1823.

Eis o escriptor a quem o theatro portuguez mais deve, que o erigiu com a sua preponderancia politica, que o formou com os bellos dramas sobre as ricas tradições nacionaes, que educou uma mocidade inerte, e que teve o magico poder de apaixonar o publico cansado das sanguinolentas luctas civis, a ponto de considerar a fundação do theatro portuguez como um symbolo da sua independencia e da nova vida social. Garrett era dotado em alto grau da intuição das causas bellas, de tal fórma que o gosto artistico suppria n'elle a falta de sciencia. Teve defeitos de caracter, mas era uma boa alma; fiquem na sombra esses traços menos correctos do homem, e para não vêl-o sómente

através do ideal da sua obra, esboçaremos a sua vida tal como foi influenciada pelo tempo em que viveu. Garrett era exageradamente sentimentalista; não separava a concepção da sua personalidade, deliciava-se com as palavras de louvor, chegando a escrever anonymamente a sua biographia. (1) Não é preciso recorrer a este completo quadro, em que o leão foi pela sua vez pintor, para saber o genero da sua intelligencia; nos prologos de todas as obras que escreveu temos elementos mais despertenciosos e pittorescos para tecer uma perfeita autobiographia.

Nasceu João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett na cidade do Porto, a 4 de Fevereiro de 1799, de Antonio Bernardo da Silva Garrett, natural dos Açores, e de sua mulher D. Anna Augusta de Almeida Leitão. Elle proprio nos faz o quadro dos seus primeiros annos: «Ora eu nasci no Porto e criei-me em Gaia.» (2) «Eu passei os primeiros annos da minha vida entre duas quintas, a pequena quinta do Castello, que era de meu pae, e a grande quinta do Sardão, que era e ainda é, da familia de meu avô materno José Bento Leitão; ambas são ao sul do Douro, ambas perto do Porto, mas tão isoladas e fóra do contacto da cidade, que era perfeitamente de campo a vida que alli viviamos, e que ficou sendo sempre para

(1) Vid. *Universo Pittoresco*, t. III, p. 289, 307, 314. O snr. I. Vilhena Barbosa conserva essa autobiographia na propria letra de Garrett.

(2) *Arco de Sant'Anna*, t. I, p. XVIII.

mim o typo da vida feliz, da unica vida natural n'este mundo.—Uma parda velha, a boa Rosa de Lima, de quem eu era o menino bonito entre todos os rapazes, e por quem ainda choro de saudades, apezar do muito que me ralhava ás vezes, era a chronista-mór da familia, e em particular, da capella da quinta do Sardão, que ella julgava uma das maravilhas da terra, e venerava como um bom castelhano o seu Escurial.» (1) A boa da mulata Rosa de Lima desenvolveu-lhe a imaginação de criança com historias das almas do outro mundo, e embalava-o ao som dos velhos romances populares: «Contava-me ella, entre mil bruxarias e cousas do outro mundo, que piamente acreditava, que tambem n'aquellas cousas se mentia muito; que de meu avô por exemplo, diziam que tinha apparecido embrulhado n'um lençol passeando á meia noite em cima dos arcos que trazem a agua para a quinta: o que era inteiramente falso, por que *èlla estava certa que, se o snr. José Bento podesse vir a este mundo, não se iria embora sem apparecer á sua Rosa de Lima.*—E arrasavam-se-lhe os olhos de agua ao dizer isto, luzia-lhe na bocca um sorriso de confiança e que ainda agora me faz impressão quando me lembra.» (2) O sentimento nacional ía sendo despertado na alma de Garrett por esta educação antiga, em que as criadas velhas e mulatas entretinham as crianças com historias

(1) *Frei Luiz de Sousa*, drama, not. L. p. 188.
(2) *Id.*, ib.

*

cavalheirescas; de 1804 a 1809, teve Garrett a soltura da vida campestre na Quinta do Castello; alí a sua velha ama Brigida o adormentava cantando-lhe em saudosa melopêa o romance terrivel do *Conde Alarcos:* «Lembra-me em pequeno, a immensa alegria que eu tinha quando a minha Brigida velha, criada que nos contava e cantava estas historias, chegando ao passo em que a Condessa ía morrer ás mãos de seu ambicioso e indigno marido, mudava de repente de tom na sua sentida melopêa, e exclamava:

> Tocam-n'os sinos da sé...
> Ai Jesus! quem morreria?...

«Morria a má Infanta que descasava os bem casados, e a pobre Condessa escapava. Que fortuna! Tirava-se um pezo do coração á gente, e a historia acabava como devia ser.» (1) Esta criada Brigida, que iniciava Garrett no gosto da poesia popular portugueza, mereceu ser depois cantada no poema *Dona Branca.* Foi com esta communicação com a gente do povo que Luthero adquiriu essa ingenuidade natural que nem as penitencias monasticas nem a erudição de convento souberam extinguir.

Um velho Beneficiado da Sé do Porto, que andara com o poeta ao collo na sua meninice, tambem lhe contava as saudosas tradições da vida burgueza do Por-

(1) *Romanceiro*, t. II, p. 42.

to, que appareceram annos depois illuminando com poesia o romance do *Arco de Sant'Anna:* «Entre as muitas festas processionaes da nossa boa Sé,—me dizia um Beneficiado velho, que andou commigo ao collo, e era a mais santa alma de beneficiado que ainda houve —foi talvez a primeira de Sam Marcos Evangelista, que os de Gaia ou Calle pretendiam ser o fundador da santa egreja portucallense, em opposição aos de Miragaya que a pertendiam fundada por Sam Basileu na freguezia de Sam Pedro extra-muros. Já na minha infancia porém, e quando o meu velho Beneficiado me enriquecia o espirito e a memoria com estas tão interessantes e romanescas archeologias, já a procissão das ladainhas de Sam Marcos não passava de Sam João Novo, e d'ali de ao pé da Ermida da Esperança é que os conegos, incensando para Gaia, cantavam o:

Boa gente, boa gente!

«antiphona em vulgar, de que nunca pude saber a explicação, nem pelo meu Beneficiado nem por nenhum outro chronista oral ou escripto dos muitos que tenho consultado.» (1)

O romance de *Miragaia,* terrivel lenda de amores contada no *Nobiliario,* tambem encantou Garrett nos primeiros annos que lhe decorreram na Quinta do Castello: «é a mais antiga reminiscencia da poesia

(1) *Arco de Sant'Anna*, t. I, p. 180.

popular que me ficou da infancia, porque eu abri os olhos á primeira luz da rasão nos proprios sitios em que se passam as principaes scenas d'este romance. Dos cinco aos dez annos de edade vivi com meus paes n'uma pequena quinta, chamada o Castello, que tinhamos áquem Douro, e que se diz tirar este nome das ruinas que alí jazem do castello mourisco. Na ermida da quinta se venerava uma imagem antiquissima de Nossa Senhora com a mesma invocação do Castello, e com sua legenda popular tambem, segundo o costume... Muita vez brinquei na fonte do rei Ramiro, cuja agua é deliciosa com effeito; e tenho ideia de me ter custado caro, outra vez, o imitar, com uma gaita da feira de Sam Miguel, os toques da bozina de S. M. Leoneza, impoleirando-me, como elle, n'um resto de muralha velha do castello d'el-rei Alboazar: o que meu pae desapprovou com tão significante energia, que ainda hoje me lembra tambem.» (1) Garrett descreve-nos egualmente a impressão que lhe faziam as grandes commoções politicas que revolveram os primeiros dez annos do seculo XIX: «Desde pequeno que fui jacobino; já se vê; e de pequeno me custou caro. Levei bons puchões de orelhas de meu pae por comprar na feira de Sam Lazaro, no Porto, em vez das gaitinhas ou dos registos dos santos, ou das outras bugigangas que os outros rapazes compravam... não imaginam o que, um retrato de Bonaparte.» (2) Era admi-

(1) *Romanceiro*, t. I, p. 202.
(2) *Viagens na minha terra*, t. I, p. 86.

ravel a direcção natural que leva a educação de Garrett, fazendo-o penetrar de todos os sentimentos da vida portugueza; porém de repente inverteu-se completamente o desenvolvimento das faculdades creadoras, e que dão a todas as obras um caracter de nacionalidade e de originalidade. Garrett passou dos contos da lareira e das tradições sobrenaturaes e cavalheirescas da sua mulata Rosa de Lima, e da sua apaixonada tia Brigida, para a atmosphera pesada das dissertações eruditas dos classicos latinos e gregos, de seu tio Frei Alexandre de Sacra Familia, vigesimo sexto Bispo de Angra, e de um velho e caturrento hellenista chamado Joaquim Alves. Garrett foi em 1810 para a ilha Terceira, e já em 1811 começou a apresentar suas pretenções litterarias. O prestigio da erudição fel-o esquecer totalmente das ricas tradições e da poesia nacional; entregou-se a tirar significados do lexicon grego, e a querer arremedar as tragedias arcadicas. Faz dó esta viciação da natureza, que desabrochava espontanea; em 1811 começou a elaborar na mente o plano de uma *Mérope*. Eis como elle conta pittorescamente este novo periodo: «Mas tinha doze annos quando comecei a pensar n'ella. Estava eu na ilha Terceira, e cheio de presumpções de hellenista, porque um sancto velho que alí havia, o snr. Joaquim Alves, — excellente homem que usava do mais exquisito barrete, e da melhor marmelada que ainda se fez — me tinha feito entender quatro versos de Homero. Tive a confiança de querer lêr Euripedes no original;

e com o auxilio do padre Brumoy, comecei a conhecer soffrivelmente algumas das suas tragedias. Não cabia em mim de contentamento e de enthusiasmo. Euripedes era o maior tragico do mundo: já se vê porque. —E mais falta o seu melhor drama, que se perdeu, —me dizia o bom do velho,—a *Merope,* isso é que era tragedia.—Que pena perder-se a *Merope!* scismava eu noite e dia.» (1)

Pobre criança; mataram-lhe a originalidade e o gosto; immobilisaram-lhe o sentimento com os modêlos academicos! Que longo trabalho não terá mais tarde para tornar a adquirir aquella frescura da alma, que tão mimosamente orvalhavam de genuina poesia a sincera Rosa de Lima, e a affavel velha Brigida. Não contente com dilacerar todas as suas verduras com os escholios gregos do grotesco Joaquim Alves, Garrett obedeceu a outra influencia não menos funesta, que o puchava para a admiração das tragedias italianas do seculo XVIII, que haviam abandonado a imitação grega pela imitação das unidades francezas. Este novo despotismo classico estava representado em seu tio Dom Alexandre, que tambem era poeta, e de vez em quando trocava o baculo episcopal pelo cajado de árcade, traduzindo, como todos os seus irmãos em Apollo, tragedias italianas, que guardava recatadamente na papelleira. Frei Alexandre era natural da ilha do Fayal, sendo seus paes José Ferreira da Silva e Dona

(1) *Obras* de Garrett, t. III, p. 5.

Antonia Margarida Garrett; Frei Alexandre fôra nomeado Bispo de Malaca, abandonando a sua diocese, por incompatibilidade de humores ou desgostos que lhe causou o governador; é certo que em 1811, já se achava na ilha Terceira, alheio á sua antiga dignidade, quando a 19 de Junho de 1812 morreu na ilha de Sam Miguel, o Bispo de Angra D. José Pegado de Azevedo. A côrte portugueza estava ainda refugiada no Rio de Janeiro desde a invasão de Bonaparte; o velho bispo de Malaca foi sollicitar a Dom João VI a sua transferencia para a Sé d'Angra.

Em 1813 regressou Frei Alexandre á ilha Terceira com a graça requerida; infelizmente veiu achar o cabido em conflicto com o nuncio, e tendo de solver a questão, dicidiu-se pelo cabido, d'onde resultou pôrem-lhe em Roma embaraços para a bulla da sua confirmação, que só a 16 de Junho de 1816 chegou á diocese de Angra. Ainda assim Frei Alexandre não quiz tomar pósse do Bispado, apesar de todas as instancias do cabido, porque faltando-lhe o *exequatur* do nosso governo, o monge da Cartucha não quiz ir d'encontro ao beneplacito regio. D'esta feita o cabido declarou-se em hostilidade permanente; e depois da posse, Frei Alexandre pouco tempo gosou da auctoridade episcopal, morrendo com outenta e quatro annos, a 23 de Abril de 1818. (1) Foi á sombra d'este vulto ve-

(1) Francisco Maria Supico, *Almanach do Archipelago dos Açores, para 1866*, p. 23.

nerando da egreja luzitana, que Almeida Garrett logrou a sua puericia. Eis como elle nos pinta essas relações: «Havia tambem n'aquella minha saudosa ilha Terceira outro velho, que me ajudou a criar, e a quem devo quasi tudo o que sei: era o meu tio D. Alexandre, que não gostava de Euripedes, — barbaro! — nem acreditava na minha sciencia hellenica, — incredulo! — e que, de mais a mais, um dia me fez perder as minhas tão caras e doces illusões, dizendo-me que no theatro inglez e no castelhano havia melhores cousas que nos classicos de Athenas. — Mas não ha uma *Mérope* como aquella de Euripedes que se perdeu. = Não; mas ha em italiano a de Maffei, que tem toda a simplicidade, elegancia e regularidade antiga, sem aquellas declamações tão seccantes do teu Euripedes. — Em Italiano! tomára eu lêl-a. = Pois tambem já tu sabes italiano? — Sei, sim senhor; li um volume inteiro de Goldoni e alguns tres de Metastasio.

«Era verdade: não me lembra como achei, mas recordo-me que devorei logo uns tomos truncados d'aquelles theatros, e fiquei-me tendo por bom toscano, como um academico de Crusca. Andava já dos oitenta por diante (1814) o honrado velho de meu tio; outras vaidades do mundo não lh'as conheci, era religioso verdadeiro, e digno successor dos Apostolos; mas em se falando em litteratura, valha-me Deos.

— «Pois em italiano não o tenho, me disse elle, nem t'o dava se o tivesse, que o não entendias. Mas em portuguez aqui tens; está traduzido fielmente.

«E tirou de uma estantesinha baixa que tinha ao pé de si um pequeno volume manuscripto que eu fui logo ler com toda a ancia. A traducção era d'elle; não gostei, mas não lh'o disse. Não gostei muito da tragedia: despida d'aquelle interesse que a difficuldade de as entender e o prestigio da antiguidade me fazia achar nas peças gregas, a admiravel e primorosa composição de Maffrei não era para a avaliar e entender um fedelho como eu; não me fez impressão alguma: jurei que era um assumpto estragado. Mas o assumpto achei-o bello, e tive o atrevimento de imaginar que havia de aproveital-o eu.» (1) Por esta curta noticia se sabe que o Bispo Dom Alexandre era poeta; seu sobrinho herdou alguns d'esses manuscriptos, e d'este facto se originou a lenda de que eram roubadas ao Bispo angrense parte das obras publicadas pelo joven poeta. (2) Garrett, nas *Flores sem fructo,* traz varias traducções de Sapho, traducções de Anacreonte, de Alceu, que ajudaram a fortalecer a crua lenda; as notas do *Retrato de Venus* ostentam uma erudição

(1) *Merope*, p. 6.

(2) No citado *Almanach*, se lê ácerca de Frei Alexandre: «Consta que escreveu algumas obras asceticas e muitas homilias que não chegaram a publicar-se; e nem se acharam por sua morte. Tambem se não encontraram as poesias que escrevera quando moço, e nas quaes, na velhice ainda falava com gosto e paixão de auctor. Erradamente se lhe attribue o *Retrato de Venus*, cujo verdadeiro auctor é bem conhecido. O Visconde de Almeida Garrett, sobrinho d'este Bispo, herdou de D. Alexandre muitas poesias, ás quaes se diz, que dera a publicidade depois de convenientemente correctas.» p. 24.

superior á sua edade, e uma secçura fradesca. Em 1814, ainda vivendo na ilha Terceira, escreveu Garrett uma ode á *Primavera*. Antes da morte de seu tio veiu frequentar a faculdade de Leis, em fins de 1814, aonde a injustiça do Doutor Francisco Manoel Trigoso de Aragão Morato, da faculdade de Canones e collegial de Sam Pedro, e do lente da cadeira de Historia do Direito romano e patrio José Vaz Correia Seabra Pereira, e do Doutor Antonio Honorato de Faria e Moura, do collegio de Sam Pedro e lente da Faculdade de Mathematica, que o não premiaram, o fez trocar o estudo pela poesia. Garrett não escreveu versos até ao anno de 1816. Elle nos conta esta nova phase da sua vida: «Vim para a Universidade: os primeiros dois annos não fiz versos nem li poetas; tive a coragem de pôr o meu espirito em dieta de Direito romano, cousa utilissima; depois tomei uma indegestão de Filanghieri, e todos os publicistos que então eram moda em Coimbra... E o que mais é, a ninguem disse, ninguem soube que eu tinha a desgraçada manha de poeta. Deos perdoe aos meus respeitaveis mestres, o snr. José Vaz, que no primeiro anno, e o snr. Trigoso, que no segundo, me não deram o premio, que eu decerto mereci.—Tinham feito um veneravel palheirão jurista de mais, e um jan-ninguem de um poeta de menos.—

«Tambem teve sua culpa o snr. Honorato quando, em meu despeito com as faculdades juridicas, me fui fazer mathematico. A algebra é bom contraveneno para os empeçonhados de poesia; mas ha de ser dado

com geito e tento. Quiz-me fazer engulir doses muito grandes, não me pôde o estomago com ellas. Zanguei-me, fiz-lhe um soneto, mostrei-o, acharam-lhe graça, fiquei perdido.» Portanto, Garrett despeitado no segundo anno juridico, isto é, em 1816, por não o terem premiado, veiu matricular-se em mathematica; mas aborrecido da algebra, voltou para direito: «Fui declarado poeta em plenos geraes, e destampei a fazer versos como um desalmado de *dezeseis annos* que eu era. Mas pensam lá que o fedelho ia ao modesto soneto, ou se ficava na ode pindarica? Agora: calçou o cothurno sem mais cerimonia, e poz-se a fazer tragedias, que era uma lástima. Os *Persas,* de Eschylo, já eu tinha, havia mais de quatro annos (1811) embrulhado e desconjuntado em uma cousa de cinco actos que alcunhára de tragedia com o nome de *Xerxes.* Fui-me a ella, inchei-lhe mais os versos, assoprei-lhe á *bocageana,* e fiz um portento que alguns rapazes meus amigos representaram logo entre os applausos de toda a Academia. Perdeu-se esta obra prima em uma das muitas mãos por onde andou a copiar. (Todos queriam uma copia d'aquelle prodigio!) Fiz uma *Lucrecia* e representou-se! Oh que *Lucrecia!* Fiz um meio *Affonso de Albuquerque,* um quarto de *Sophonisba,* uma *Atala* quasi toda, e não sei quantas cousas mais, mas foram muitas as que eu comecei pelo menos. N'isto lí o Alfieri e o Ducis.» (1) D'aqui em diante Garrett

(1) *Merope,* p. 8 a 10.

obedece a uma nova influencia; as suas ideias classicas que tão bem lh'as incutira o sr. Joaquim Alves na ilha Terceira, foram vencidas pelo gosto italiano e francez, que lhe communicara seu tio. Em 1816 escreveu o poema didactico o *Retrato de Venus,* por essa pauta assucarada e morna de Delille, e dos poetas da Restauração: «tanto o poema, como as notas e ensaio são da minha infancia poetica: são compostos na edade de *dezesete annos.* Isto não é impostura: sobejas pessoas ha aí, que m'o viram começar e acabar então. É certo que desde esse tempo até agora (1821) em que conto quasi *vinte e dois annos,* por tres vezes o tenho corrigido, e até submettido á censura de pessoas doutas e de conhecida philologia, como foi o Excellentissimo senhor Sam Luiz, que me honrou a mim e a este opusculo com suas correcções.» (1) Na sua autobiographia, Garrett, que nunca perdia a occasião de falar de si, conta a proposito do *Retrato de Venus* o processo em que foi mettido, em Coimbra, por causa das ideias do poema, e como revelou pela primeira vez os altos dotes oratorios, defendendo-se no tribunal, e forçando pela eloquencia a absolvição.

Como elle proprio confessa, tinha dezouto annos de edade quando escreveu a *Merope,* em 1817, influenciado pela leitura de Alfieri e de Ducis; eis como relata as impressões a que obedecia: «O classico e severo italiano tinha sido mordido do romantismo de Inglaterra,

(1) *Retrato de Venus,* p. 164, ed. de 1867.

que, sem elle o confessar nem admittir, lhe transsuda nas proprias austeras feições da sua Melpomene toda romana. O bom velho Ducis aspirava a ser romantico; poeta republicano, queria abjurar o servilismo de Racine e philosophar mais que Voltaire; levantou-se com Shakespeare para revolucianar o theatro da França e tomar a Bastilha de Aristoteles. Mas o throno de Luiz XIV era mais forte em litteratura que em politica... Mas aquelles dois tragicos transtornaram as minhas ideias dramaticas. Perdi toda a fé nas crenças velhas e não entendi as novas nem acertava com ellas. N'este estado compuz a *Merope*. Reminiscencias de Maffei e dos classicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da eschola de que fugia, esperanças n'aquella para que me chamavam, duvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isto trabalhou na *Merope*. As formas são classicas; eu não concebia outras;... Não chegou a representar-se nunca: estavam ensaiados os primeiros tres actos quando veiu a revolução de *Vinte;* poeta e actores e espectadores e o nosso theatrinho, tudo absorveu a excommungada politica.» (1)

Em 1820 já Garrett havia recebido o grau de bacharel em direito; a revolução que sacudiu o protectorado inglez foi recebida com enthusiasmo pelo corpo academico. Na sala dos Actos grandes, vulgo sala dos

(1) *Merepe*, p. 11.

Capellos, fez-se outeiro poetico nas noites de 21 e 22 de Novembro; aí se apresentaram a recitar Sonetos a glosar Motes, a declamar Cantatas, Odes e invocações á liberdade e á patria, todos os estudantes que então cultivavam a poesia da Nova Arcadia já extincta, da eschola de Bocage que ainda reinava, e do systema de Filinto Elysio, que era modelo para os puristas.

Figuraram principalmente n'este certâme poetico, Augusto Frederico de Castilho, estudante do quarto anno de Canones, seu irmão e condiscipulo Antonio, José Frederico Pereira Marrecos, do segundo anno juridico, o quartanista de canones Pedro Joaquim de Menezes, José Maria Grande, estudante do terceiro anno medico, José Maria de Andrade do segundo anno medico, o bacharel Fernando José Lopes de Andrade, o Padre Emygdio, do quinto anno de Canones, e finalmente em uma allocução *Ao Corpo academico,* João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett. N'estes versos, o poeta fala da sua doença, motivo porque foi o ultimo a entrar no outeiro; estava então todo embaído de *elmanismo:*

> Ergo tardia voz, mas ergo-a livre
> Ante vos, ante os céos, ante o universo
> Se os céos, se o mundo minha voz ouvirem.
>
> Inda a braços c'oa esqualida doença
> Mal posso o braço alçar debil e frouxo,
> Subir aos cumes da extremada gloria...

Esta allocução tem versos bastante energicos, con-

struídos, é verdade, pela receita de Bocage, mas não encobrem a sinceridade d'estes dois, a Dom João VI:

> João!... Quanto este nome é caro aos Lusos!
> João!... Deslembra alguem teu sacro nome? (1)

N'este tempo Garrett distinguiu-se em Coimbra pelo seu extremado republicanismo; apresentaremos uma pagina desconhecida da sua vida, em que elle se tornou chefe de uma revolta academica em 5 de Dezembro de 1820, e para a qual escreveu tres proclamações, para que melhor se conheçam os sentimentos que lhe ditaram a tragedia *Catão,* que elle então escrevia. A questão versava ácerca dos direitos politicos da Academia; queriam excluir os estudantes de votarem nas Juntas parochiaes. Quatro bachareis se apresentaram na sessão da Camara de Coimbra a reclamar contra este attentado. Como alí os certificassem d'essa exclusão, vieram participal-a ao corpo academico, que fez uma prompta manifestação, indo logo uma deputação de quatorze estudantes ao senado protestar contra essa violação. Juntaram-se depois em casa de Garrett, juraram defender até á morte as suas garantias, e d'alí escreveram uma representação á Junta Provisional do Supremo Governo; essa curiosa peça é unicamente as-

(1) *Collecção de Poesias*, recitadas na sala dos actos grandes da Universidade de Coimbra, nas noites do dia 21 e 22 de Novembro, em publica demonstração de regosijo pelo feliz resultado do dia 17. = 1820 = Pag. 59.

signada por Garrett. (1) Depois d'isto comprehende-se porque a *Merope* não chegou a ser representada, e os actores e espectadores foram absorvidos pela politica. Este facto tambem explica a perseguição por causa do *Retrato de Venus,* e a sua prohibição pela Pastoral do Cardeal Dom Carlos da Cunha, quando começou a funesta reacção absolutista.

(1) Em um periodico de 1820, *O Genio Constitucional* n.os 60, 68, se lê: «Tinha-se accusado como revolucionario, e anti-Constitucional ao Governo Supremo o Corpo Academico. Soube-se isto em Coimbra, e souberam-no todos os estudantes, que immediatamente unidos fizeram uma protestação contra tal calumnia, e assignada pela maior parte da Academia, a enviaram ao governo.—Esta resolução porém, a mais acertada, legal e unica que deviam tomar, excitou nos animos dos accusadores, e do seu partido (que todos sabem qual seria) o inveterado rancor ha muito nutrido, e agora exacerbado, requintado, e levado ao mais execrando auge, que se pode imaginar.—Tramou-se pois uma intriga secreta para privar os estudantes de votar nas juntas parochiaes. Admoestações, insinuações, subornos, tudo se empregou; quanto ha de mais horroroso na caballa, tudo se metteu em batalha. Mas é tão miseravel esta gente que pertenderam fazer isto n'uma sessão da camara de Coimbra, cujos membros se achavam, pela maior parte, subornados.—*Risum teneatis amici.*—A camara de Coimbra interpretando, e, mais que interpretando, decidindo, e revogando a Constituição hespanhola, hoje nossa n'este ponto; e negando sem causa nenhuma o primeiro, o maior, o mais sagrado direito de *Cidadão*—a mais de mil e quinhentas pessoas, a escolha da mocidade portugueza, aquella parte da Nação, em que ella tem todas as suas esperanças!!!—Quem tal houvera de crêr, se por seus olhos o não visse, se por seus ouvidos o não ouvisse?—Soube-se porém esta resolução da camara; e soube-se na mesma occasião, em que se achava junta.—Quatro bachareis partiram immediatamente, e pedindo palavra na mesma camara, perguntaram se era verdade esta voz, esta determinação; e tendo-se-lhes respondido: que sim; saíram, e vieram participal-o a todos os academicos, que encontraram.—Elegeu-se em consequencia uma deputação de quatorze pessoas, foram ao

Em 1821 já Garrett estava fóra de Coimbra; de lá trouxera a tragedia *Catão* esboçada, e em dez dias a acabou, para ser posta em scena em Lisboa pela primeira vez no Theatro do Bairro Alto, a 29 de Septembro de 1821. O poeta, como sempre, faz a historia d'esta composição: «Começo a publicação dos meus ensaios dramaticos por uma tragedia e uma farça, ambas fei-

Senado e aí declararam, e protestaram: *Que davam por nulla, e illegitima uma tal decisão; que não reconheciam, nem eram de facto, competente tribunal para se decidir uma tal questão a camara; e que eram cidadãos, que todos os estudautes o eram porque tinham a idade da Lei (14 annos) que nenhum crime haviam commettido, que de tal os privasse, e que por consequencia haviam de votar.* Isto dito saíram; e juntos com um maior numero, que se lhes foi agregando, vieram para casa do bacharel João Baptista da Silva Leitão, onde juraram á face do céo, e da terra e por tudo quanto ha sagrado morrer antes que renunciar aos foros sagrados da Natureza, e da Sociedade. — Eram seis horas da tarde; buscou-se um proprio, e se expediu ao Supremo Governo a seguinte Carta em nome de todo o corpo academico. (Vid. N. I.) Feitas depois tres differentes Proclamações, e extraídas todas as cópias, a que a brevidade do tempo deu logar, saíram todos na melhor ordem com archotes accesos, caras, e cabeças descobertas pelas ruas da cidade, para fazerem publica a sua protestação. A dous passos todo o corpo academico se achava reunido. — Uma só voz, um só grito, um só clamor senão ouviu em um ajuntamento de mais de mil mancebos. — Em todas as esquinas mais publicas se leram as proclamações, e se affixaram; mas apenas se acabava a leitura continuava o silencio, e tal que parecia que um poder sobrenatural regia, uniformava tantos, e tão diversos corações de homens de todas as quatro partes do mundo. — Chegados a casa do Ill.^mo^ vice-reitor José Pedro da Costa, subiram acima os bachareis Francisco Gomes Brandão, e João Baptista da Silva Leitão; e tendo-lhe narrado o facto, accrescentaram, que em nome de todo o corpo vinham protestar-lhe que nenhum sentimento, ou espirito de rebellião os animava; mas simplesmente o desejo de reintregrar-se nos seus direitos, que pertendiam

tas e representadas ultimamente. Outras tinha eu de mais antiga data; mas sobre carecerem de grande emenda, e lh'a não poder eu fazer por agora, accresce demais *a analogia d'estas com as presentes ideias,* e o meu conceito, (talvez errado) da sua melhoria. Tanto a tragedia como a farça são obra, *uma de dez, outra de dous dias.* Não são desculpas de prevenção, nem es-

usurpar-lhes. — Continuou a digressão por toda a cidade; e finalmente ás 10 horas da noite se separáram na melhor harmonia, e paz depois de solemnemente prestarem o juramento de — *ou votar, ou morrer.* — Diz-se e crê-se que os presidentes das juntas parochiaes estão todos já nos sentimentos de admittir ao voto os estudantes indistinctamente. — Bom será se assim fôr, senão... o juramento ha de cumprir-se.»

N.º 1. Illustrissimos e Excellentissimos Senhores.—A representação nacional, que pelo espirito da constituição hespanhola, que hoje é nossa, e não só pelo seu espirito, mas pela sua letra, nunca póde ser legitima senão quando ella é installada pelo voto geral da nação, ou para nos exprimirmos assim, quando as particulas da—*Magestade*—de todos os individuos se acham reunidas n'aquelles, que estes individuos elegeram. — Esta representação intenta fazer-se illegitimamente nas parochias de Coimbra, defraudando mais de mil cidadãos do primeiro de seus direitos: do — *Voto.* — A escolha da mocidade portugueza se acha altamente offendida; ella protestou contra a injuria, ella clama contra a offensa; e tendo dado por embargadas, e nullas estas eleições, participa a VV. Exc. em tal passo; e por todo os principios da rasão, e da justiça, á face da nação e perante os céos, e a terra, clamam e pedem a VV. Exc. justiça. Aliás, Excellentissimos Senhores, nós deixaremos de ser estudantes: é muito vil o preço das letras para pagar os fôros de *Cidadão.* — Em nome do Corpo Academico *João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett.*

N.º 2. Academicos! Sois offendidos no mais vivo d'alma: Faz se-vos a maior, a mais vergonhosa affronta, que se póde fazer a um portuguez. Vós reputados, não como filhos da patria, não como cidadãos, sois despidos do seu mais nobre direito; o de eleger vossos representantes. Que! Á parte mais bella da na-

tudamos meios de captar benevolencia. É um facto testemunhado pelas pessoas que as representaram, e por mais algumas. A sociedade de curiosos, que as levaram á scena, e que tantos applausos lhes grangearam do mais escolhido publico de Portugal, receberam pouco e pouco as porções da peça que se íam fazendo para os ensaios: e todos os mancebos d'essa sociedade

ção, ás esperanças d'ella nega-se-lhe o que se concede a um simples mechanico? Oh nunca, nunca tão injurioso ferrete maculará vossa honra, e vossos foros! Antes mil mortes que tal affronta!!!

N.º 3. Academicos! A vossa honra, a vossa probidade, um dos vossos direitos mais sagrados acha-se offendido o mais escandaloso que é possivel. Vós sois cidadãos portuguezes: este é o vosso domicilio, tanto para o fôro civil, como para o ecclesiastico: aqui são demandados os vossos direitos, aqui desempenhaes as funcções sacrosantas da religião: e os vossos delictos (se é que alguma aberra da lei, ou vontade geral da nação) são justamente aqui punidos, ou absolvidos: é aqui finalmente, onde as leis querem encontrar a porção mais nobre, a mais qualificada, aquella, em quem esperam achar o asylo da sua defeza, os orgãos de suas determinações, e a nação ha de um dia escolher para a sustentação dos seus direitos, da sua liberdade, da sua independencia, da sua felicidade. E a pezar d'isto, querem privar-vos de votar na escolha dos vossos representantes, d'aquelles que hão de decidir das leis fundamentaes, arbitros da vossa existencia civil, e politica, e da dos vossos vindouros, querem n'uma palavra, que sejaes vís adoradores do barbaro, e horroroso direito feudal, que negava á maior parte dos constituintes da sociedade o direito sacrosanto de cidadão. É esta a determinação illegal da camara d'esta cidade... É esta a proposição de corações déspotas, d'almas damnadas... É esta a expressão d'aquelles, que devendo ser verdadeiros pais, se mostram agora inimigos publicos de nossos direitos.

N.º 4. Academicos! Seja uma só a nossa vontade: o doce nome de irmãos seja a nossa devisa; a nossa vida a nossa defeza. Nenhuma força nos resistirá. Nós votamos; somos cidadãos é quanto basta.»

sabem quantas vezes se compunha na vespera, o que no outro dia se tinha de ensaiar.» (1)

No primeiro volume do Theatro de Garrett, publicado em 1822, vem a farça *O Corcunda por amor;* nas edições subsequentes foi expungida por inepta; estava realmente abaixo das farças de cordel de Ricardo José Fortuna ou Manoel Rodrigues Maia. No

«Excellentissimo e Reverendissimo Senhor. — A J. P. do G. S. do Reino, havendo visto o protesto, que lhe dirigiu o corpo dos estudantes, que frequentam as escholas da Universidade de Coimbra, em data de 4 do corrente mez, tendente a desvanecer a falsa ideia, que se pertendeu insinuar ao governo, de que entre os mesmos estudantes havia alguns, que meditavam certo projecto contrario á ordem actual, estabelecida e firmada por unanime consentimento, e com geral approvação da nação: E sendo no mesmo protesto a expressão energica do ardente patriotismo, da incontrastavel fidelidade, e do zelo pela causa publica, côm que aquella escolhida porção da mocidade portugueza se tem havido em todas as epocas a bem da salvação da patria, e da manutenção e defensa da sua independencia, da sua liberdade, e da sua gloria: Não pode deixar de mandar por este modo agradecer á mocidade academica, um tão authentico testemunho de seus nobres, e honrados sentimentos, assegurando-a ao mesmo tempo, que ainda que o governo julgou não dever desprezar de todo em circumstancias tão melindrosas o rumor, que chegou aos seus ouvidos, nunca todavia em sua opinião soffreu a mais leve mancha, ou sombra a reputação e credito da mocidade estudiosa, tam altamente firmado em factos repetidos e notorios, que a historia da presente epoca, transmittirá com gloriosa distincção ás gerações futuras. E sendo ao mesmo tempo presente ao governo a outra representação do referido corpo dos estudantes, com data de seis do corrente, em que pertendem ser admittidos ás juntas parochiaes da cidade de Coimbra, com o fundamento de constituirem um numero consideravel de cidadãos, que não podendo votar nos lugares dos seus habituaes domicilios, ficariam privados d'este im-

(1) *Catão,* p. VI. Edição de 1822.

primeiro prologo do *Catão*, se lê: «Na publicação da farça só me embaraçava uma cousa; e era o consentimento do meu amigo, o snr. Paulo Midosi, que tanto, ou mais que eu, havia trabalhado n'ella. Tendo porém convindo em corrermos aventuras de auctor, ambos saímos a publico, tanto mais animados, quanto em caso de desfortuna nos podemos mutuamente imputar o mau exito da empreza.» (1) A acção é simples e esteril: o advogado Lapafuncio, é um grande absolutista, e na phrase vulgar *corcunda*, ou inimigo da constituição; por causa de sua filha Carlota, um estudante chamado Eleutherio, partidario das ideias liberaes, finge-se tambem sectario do regimen despotico para ser admittido no escriptorio de Lapafuncio; é ajudado n'esta empreza pelo seu amigo Augusto, que faz de criado para facilitar as relações com a menina. Em

portante direito: Manda o governo declarar, que não podem ser da sua approvação os factos, com que a mocidade academica aliás tão benemerita da patria, se houve a este respeito, devendo antes em tempo opportuno fazer presentes ao mesmo governo as suas pertenções, e esperar a resolução que sobre ellas deliberadamente se toma: E que não cabendo já no tempo transmittir á cidade de Coimbra qualquer decisão do governo sobre as mesmas pertenções, fica reservado ás côrtes nacionaes determinar, o que convier. O que de ordem do governo participo a V. Exc. para que chamando á sua presença o numero d'estudantes de cada faculdade, que lhe parecer conveniente, lhes faça constar o conteúdo d'este aviso. Deus guarde a V. Exc. Palacio do Governo 9 de Dezembro de 1820— Manoel Fernandes Thomaz. — Snr. Bispo Conde d'Arganil, Reformador Reitor da Universidade de Coimbra.»

(1) *Catão*, p. VII, ed. de 1822.

um bello dia fogem os namorados, casam, e Lapafuncio conhece que foi logrado. Os equivocos, as palavras estropiadas, e principalmente a satyra politica ás tendencias absolutistas que se revelaram em 1823, sustentaram esta farça extravagante, enxerto serodio do *Doutor Sovina.*

Garrett residia pois em Lisboa quando compôz a tragedia *Catão,* escripta nos primeiros vinte dias de Setembro de 1821, para ser representada por uma companhia de curiosos no Theatro do Bairro Alto; explicando os defeitos da tragedia, excusa-se: «Todos estes defeitos nasceram dos *vinte e tantos dias* em que a tragedia foi composta, ensaiada e representada, e dos vinte e um annos que então doudejavam no sangue de quem a escrevia.» (1) No prologo da primeira edição, como já vimos, Garrett diz que o *Catão* fôra escripto em *dez dias,* e a farça em *dois;* e na segunda edição diz que tinha vinte e um annos, quando realmente contava vinte dous. Á medida que o poeta ía envelhecendo, ía encurtando á edade, e seria hoje difficil descobrir a verdadeira data do seu nascimento, se o snr. Innocencio não tivesse descoberto o assento do baptismo. A tragedia *Catão* foi admiravelmente recebida pelos convidados que assistiram á sua representação por curiosos em 1821; Garrett tambem pisou a scena, recitando aquelles versos que servem de prologo, e começam:

(1) *Ib.*, Prologo da segunda edição, p. xiv.

Hoje, invocando as musas luzitanas,
Calçando co'a mão trémula o cothurno,
Venho timido expôr nas scenas patrias
Um caso atroz da memoranda Roma.

Em uma nota se lê: «Não foi publica esta representação a que sómente assistiram amigos e familias conhecidas.» O estado da scena era o da mais triste indigencia; o *Catão* foi recebido com enthusiasmo, porque era uma expressão dos sentimentos de liberdade que agitava a geração de 1820. Em muitas cidades do reino se representou a nova tragedia republicana: «Outra sociedade de egual natureza (de curiosos) lhe fez a mesma honra no anno seguinte, em Leiria (1822) com permissão do auctor. Entregue, por certo modo, pela impressão, ao publico, foi primeiro representada em publico theatro em Santarem no anno de 1826. Tambem exilada na geral proscripção de 1828 veiu apparecer em Plymouth, onde, se houvermos de crêr os jornaes inglezes d'aquelle tempo, tambem desempenhada foi por varios officiaes e outros distinctos emigrados portuguezes...» (1) Os condiscipulos que Almeida Garrett deixára em Coimbra, tambem se occupavam com os seus novos triumphos da scena; um d'elles escreveu-lhe a perguntar que tal era o seu *Catão?* se tinha imitado o *Catão* de Addisson? e que juizo formava da celebre tragedia ingleza? Na resposta, o poeta revela o despeito que

(1) *Catão,* prefacio da segunda edição.

tinha dos doutores de Coimbra, que pendiam mais para o absolutismo: «Posso responder-te ás tuas perguntas remettendo-te sobre Addisson a R. Cumberland e aos outros muitos que sobre este assumpto escreveram; e sobre a minha peça a esses senhores sabichões do Mondego, que tudo entendem, tudo sabem, de tudo mofam e nada fazem.» (1) É provavel que o amigo a quem Garrett dirigia esta carta fosse José Manoel da Veiga, que em 1822 frequentava o quinto anno de canones; e suscitamos esta hypothese, porque no anno antecedente Veiga publicára a sua tragedia *Medea,* attribuindo-a ao enthusiasmo d'aquellas representações de que tambem falava Garrett, antes da revolução de vinte. No prefacio da *Medea,* diz José Manoel da Veiga: «Por um enthusiasmo resultante da representação de algumas peças escolhidas, que em Coimbra levaram á scena alguns collegas meus, abalancei-me a fazer entre os tumultos da vida academica (que para mim nunca foram pequenos) e com precipitação esta peça, que foi representada e mais applaudida do que merecia.» Por este tempo ainda florescia o novo tragico Manoel Joaquim Borges de Paiva, auctor da *Nova Osmia,* com quem Garrett em 1818 teria com certeza relações. Garrett publicando em 1822 o *Catão,* condemnava ao olvido todos os tragicos seus contemporaneos da Universidade: «Em Portugal se passarmos os antigos, não sei contar senão João Baptista

(1) *Catão,* primeira edição, p. 90.

Gomes; pois dos outros todos creio que affoutamente se poderá dizer que não valem o trabalho de contal-os.»

A este tempo Garrett já conhecia o *Theatro dos gregos* do Padre jesuita Brumoy, com as correcções de Rochefort, La Porte du Theil, Prevost e Brotier: conhecia Schlegel e o seu *Curso de Litteratura dramatica,* na traducção franceza de 1814, e lia os livros de Madame de Stael e de Chateaubriand. Era isto que lhe infundia uma seiva nova, que o fazia sentir que a poesia tragica não era o que se pensava e o que se fazia em Portugal. A ideia do *Catão* foi-lhe despertada pelas fundadas censuras de Schlegel ao *Catão* de Addisson; o estado moral do tempo, a revolução liberal de 1820, tudo o fazia escolher este assumpto republicano, que tanto agradava. Comprehendeu-o Garrett? Não. Garrett já conhecia a existencia da nova litteratura romantica, encommodava-o a destituição dos canones da da Rhetorica antiga; Brumoy e Schlegel disputavam-se no seu espirito, o jesuita cedia a custo o campo ás ideias novas de philosopho allemão. Garrett procurava attenuar a critica de Schlegel ao *Catão* de Addisson, porque estava acostumado a respeitar n'aquella tragedia uma obra prima. A versificação é tambem elmanista, dá adjectivos e epithetos por ideias; tudo mostra a prisão d'aquelle espirito aos preconceitos seculares. Só quando sair d'este ambito acanhado de Portugal, é que hade tornar a adquirir a naturalidade da sua primeira educação, vindo assim pela poesia popular a comprehender o genio nacional. No *Catão*, os

personagens entram e saem, recitam versos, falam na patria e na liberdade. Não apresenta situações que mereçam o nome de dramaticas. Garrett conhecia a traducção portugueza do *Catão* Addisson feita em 1776 por Manoel de Figueiredo e trabalhou sobre uma traducção franceza, obtida a muito custo «pela summa raridade dos bons livros entre nós, e infinita escacez principalmente de todos os que não são francezes.» Só muito tarde é que vingou ler o original inglez, que pouco lucrou no mau conceito que lhe deixaram as duas traducções. Garrett aí apresentou a ideia de Goethe ácerca da possibilidade da alliança do classico com o romantico; viu a questão pelo lado dos generos e divisões de eschola; chamava-lhe genero *mixto*, e pelos escriptores com que o caracterisa bem mostra que o pensamento de Goethe, que prégava a universalidade da arte, não fôra por elle penetrado; filia n'elle Corneille, Ducis e Schiller, e dá-lhe por fundador Voltaire! Que allianças heterogeneas: «Mas o que me não lembro de ler é que este genero *romantico*, combinando-se com o *classico*, dandose e recebendo mutuos soccorros, formassem um genero novo, cujos caracteres são bem salientes, e cuja belleza incontestavel. Segundo a minha opinião, são classificaveis n'elle Corneille e Decis em quasi todas as suas obras, Schiller em muitas, e os modernos auctores hespanhoes creio que em todas.» (1) Na carta ao amigo de Coimbra denomina-o genero *mixto*: «O *mixto*, que principalmente se deve a Voltaire e a Ducis,

(1) *Catão*, p. v, ediç. de 1822.

participa das bellezas de um e de outro, e sem cahir nos defeitos do *romantico*, aformoseia visivelmente o *classico. Zaira, Tancredo, Alzira, Othelo* e o *Rei Lear* de Ducis, provarão melhor que todas as theorias esta verdade.» (1) Em que estado estava Garrett n'este tempo! Ducis fez ás tragedias de Shakespeare o que mais tarde fizeram as camaras municipaes aos edificios da edade media, pintando-os de ócca e vermelhão. N'este anno de 1822 publicou um pequeno jornal chamado o *Toucador*, aonde apparece aquelle espirito amaneirado e feminil que elle julgava ser ingenuidade; e escreveu uma Oração funebre á morte de Manoel Fernandes Thomaz. Este ultimo escripto era a sua sentença de desterro; Garrett viu-se forçado a emigrar logo em Junho de 1823, depois da queda da Constituição, para Inglaterra. Á excepção da *Merope* e do *Catão*, Garrett rasgou todas as outras tragedias d'este periodo, que tinham de portuguez as palavras, e eram calcadas nas bitolas francezas. (2)

Se até aqui a vida domestica e as memorias da infancia levaram Garrett a não abstraír da sua personalidade, a solidão do desterro em Inglaterra e França, a imitação das *Confidencias* de Lamartine e egoismo de Chateaubriand, vão dar-lhe mais relevo a este defeito, que ainda se hade augmentar mais quando a participação do poder no regimen constitucional o fizer sentir-se — grande homem.

(1) *Catão*, p. 80.
(2) *Ib.*, terceira edição, p. VIII.

CAPITULO III

Garrett na emigração

A queda da Constituição em 1823. — Parallelo com a historia de Hespanha. — Garrett emigra para Inglaterra. — Escreve em 1824 em Paris o *Camões* e *D. Branca*. — Amisade com Barreto Feio. — Volta a Portugal em 1826. — Preso no Limoeiro em 1827. — A solidão do carcere desperta-lhe o amor pelos romances populares. — Emigra novamente para Inglaterra em 1828. — Suas relações com a Duqueza de Abrantes em 1831. — Alista-se na expedição de 1832. — Escreve no Cerco do Porto o *Arco de Sant'Anna*. — O gosto pelas tradições populares afasta-o do pensamento da restauração do theatro.

O talento de Garrett tinha fatalmente de atrophiar-se, se os acontecimentos politicos porque se mostrara parcial o não obrigassem a emigrar para o estrangeiro. No primeiro quartel d'este seculo a historia politica de Hespanha influiu poderosamente em Portugal; a revolução liberal de Riego, coroada com a inauguração das côrtes hespanholas a 9 de Julho de 1820, communicou a Portugal essa vertigem sublime de 24 de Agosto do mesmo anno, de que resultou o inaugurar-se pela primeira vez entre nós o regimen constitucional. As nossas côrtes copiaram a constituição hespanhola, tambem nomeámos uma Junta provisoria, e Dom João VI imitava na sua imbecibilidade o typo de Fernando VII. Mas a nova Constituição hespanhola ao abolir as ordens monasticas, ao extinguir os jesuitas, ao estabelecer a plena liberdade de imprensa, que as-

sim caía n'aquellas potencias das trevas, creava sem o prevêr os mais perigosos transes para a liberdade. Depois de innumeras insurreições da parte dos absolutistas, dos reaccionarios e apostolicos, fez-se um novo simulacro de Santa Alliança, em que a legitimidade reunida no nefando Congresso de Verona, decidiu a extincção da fórma constitucional do governo em Hespanha. Chateaubriand, o catholico de apparato, quiz a guerra contra a Hespanha livre, e sob as ordens do Duque de Angoulême, mandou invadir a Peninsula, a 7 de Abril de 1823; as circumstancias que levaram á tomada do forte de Trocadero, determinaram o triumpho do absolutismo. Fernando VII prometteu a amnistia aos liberaes, e sem dignidade nem humanidade mandou estrangular Riego, Bessieres, Empecinado, e todos os que haviam trabalhado pela Constituição. Estes factos reproduziram-se quasi ao mesmo tempo em Portugal: a invasão das tropas francezas em Hespanha tornou propicia a occasião para os absolutistas, que trabalhavam com a torpe Carlota Joaquina, exigirem a queda da Constituição de 1820. O partido absolutista tornava-se popular promettendo a reducção do Brazil, que se proclamara independente, á condição de colonia de Portugal; Carlota Joaquina corrompera grande parte do exercito e estava colligada com o seu digno filho Miguel. O terrivel Infante lançou o grito da revolta a 27 de Maio de 1823, indo n'essa mesma noute a Villa Franca de Xira, exigir de Dom João VI que rasgasse a Constituição.

Dom João VI, durante a permanencia no Brazil, contrahira novos habitos; a inercia e a sordidez haviam tomado posse completa d'elle; a principio não gostou da patuscada do seu travesso filho; depois quando viu as tropas cercarem o palacio da Bemposta, e calcarem aos pés o laço constitucional, disse da varanda: «Já que assim o querem, viva o rei absoluto!» Deu-se então a eterna vergonha da vinda do Vittelio puchado no carro pelos seus aulicos e officiaes do exercito, e a instituição de uma ordem nobiliarchica para condecorar este feito que escapou á historia do Baixo Imperio. Substituida a Constituição pelas mais atrozes arbitrariedades, começou a emigração e o desterro. Garrett conheceu que estava morta a liberdade em Portugal, e que podia dizer aos reaccionarios da legitimidade o que disse Christo aos que o foram prender no Jardim das Oliveiras: «*Haec est hora vestra, et potestas tenebrarum.*» Garrett emigrou em Junho para Londres, aonde se demorou até á primavera de 1824. No poema *Camões,* escripto no desterro, pagou este asylo nos versos em que exalta a Inglaterra:

> Ahi d'entre as vagas
> Surge a princeza altiva das Armadas,
> Patria da lei, senhora da justiça,
> Couto da foragida liberdade.
> Salve! Britania, salve, flôr dos mares,
> Minha terra hospedeira eu te saúdo.

Durante os annos da emigração Garrett não se occupou do Theatro portuguez; o Romantismo desper-

tou-lhe o sentimento lyrico; occupou-se a escrever o poema *Camões*, a *Dona Branca*, e muitos outros poemas que se perderam, entre elles uma tragedia do *Infante Santo*. A vida no desterro em França acha-se por elle minuciosamente descripta em varias passagens das suas obras. Em uma nota ao poema *Camões*, diz: «Quasi todo este poema foi escripto no verão de 1824 em Ingouville ao pé do Havre de Grace, na margem direita do Sena. Passei alí cerca de dois annos da minha primeira emigração, tão só e tão consummido, que a mesma distracção de escrever, o mesmo triste gosto que achava em recordar as desgraças do nosso grande genio, me quebrava a saude e me destemperava mais os nervos. Fui obrigado a interromper o meu trabalho: e dei-me como indicação hygienica a composição menos grave. Essa foi a origem da *Dona Branca*, que fiz, seguidamente e sem interrupção, desde Julho até Outubro d'esse anno de 24, completando-a antes do *Camões* que primeiro começára e que só fui acabar a Paris no inverno de 24 a 25. E quasi que tenho hoje saudades,—tal nos tem andado a sorte!—das engelhadas noites de Janeiro e Fevereiro que n'uma agua furtada da rua Coq-Saint-Honoré passavamos com os pés cosidos no fogo, eu e o meu velho amigo o snr. J. V. Barreto Feio, elle trabalhando no seu *Sallustio*, eu lidando no meu *Camões*, ambos proscriptos, ambos pobres, mas ambos resignados ao presente sem remorso do passado e com esperanças largas no futuro.» (1)

(1) *Camões*, Not. B.

Garrett encontrou um patricio que o protegeu, bem como a todos os outros emigrados: «O snr. Antonio Joaquim Freire Marreco, a quem eu e tantos emigrados portuguezes sômos devedores de impagaveis obrigações, não só pelos muitos soccorros com que generosamente accudia até a desconhecidos, mas sobretudo pelo modo cavalheiro e nobre com que o fazia.» (1) Foi este digno patriota que fez as despezas para a primeira impressão do poema.

Durante a primeira emigração, de 1823 a 1826, Garrett assistiu em França ao grande movimento do Romantismo. O modo como elle o julgava não está de accordo com o que podia pensar um homem que já havia lido o *Curso* de Schlegel, e que tambem conhecia as obras de Stael. A 22 de Fevereiro de 1825, prefaciando a primeira edição do *Camões,* escrevia: «Não sou *classico* nem *romantico:* de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia...» Em outro logar chamava ao Romantismo um andaço de bexigas. Ainda no principio de 1826 escreveu o *Bosquejo da Historia da Lingua e poesia portugueza,* assumpto tratado a uma altura que o espirito critico portuguez nunca attingira. Já conhecia Bouterweck e Sismondi. Hoje este trabalho está destituido de merecimento, por que não tem profundidade, não conheceu o rico periodo da poesia provençal portugueza, critíca os poetas pela craveira quintiliana, e não filía os periodos litterarios nos grandes cyclos de transformação europêa. O *Bosquejo*

(1) *Camões*, Not. E.

serviu de prologo á collecção do *Parnasso Lusitano,* que Garrett não pôde revêr, por ter de vir para Portugal. Chegado á patria fundou o diario politico de grande formato o *Portuguez;* a prepotencia de Dom Miguel ía começar; um dos primeiros symptomas foi a prisão de Garrett, em 1827 por motivo de liberdade de imprensa; o poeta esteve tres mezes preso, e para distrahir-se occupou-se das reminiscencias dos romances populares, desenvolvendo o pensamento da *Sylvaninha:* «Já tinha decorrido muito tempo e voltado eu a Portugal lembrando-me sempre este empenho tam antigo e tam fixo; e a occasião a fugir-me. Emfim uma circumstancia fatal e terrivel me fez voltar ás minhas queridas antigualhas. Lançado em uma prisão pela maior e mais patente injustiça que jámais se ouviu, voltei-me para occupar minha solidão e distrahir as amarguras do espirito, aos meus romances populares, que sempre commigo tem andado».... Em nota escripta logo em 1828, accrescenta: «O auctor esteve por espaço de tres mezes preso, sem mais pretexto do que o ter tido parte em uma publicação censurada e impressa com todas as licenças necessarias. Não foi preso o censor, nem prohibida a publicação, nem ao fim de tres mezes se achou materia de culpa!» Escreveu o poemeto legendar *Adozinda* n'estes tres mezes de prisão: «A *Adozinda* foi começada em Campolide, ao pé de Lisboa, no verão de 1827, concluida na cadeia do Limoeiro no fim d'esse mesmo anno...» (1)

(1) *Romanceiro*, t. I, not. A.

Em 1828, quando Dom Miguel se declarou rei absoluto e começou o cyclo tremendo das suas execuções, Garrett emigrou segunda vez para Inglaterra; no outono d'esse anno imprimiu em Londres o poemeto que escrevera no Limoeiro. O encontro com Duarte Lessa em Londres, que adquirira a livraria do Cavalheiro de Oliveira, tambem veiu enriquecer a collecção do romanceiro; as collecções do Bispo Percy, de Elis e de Walter Scott foram os modellos que Garrett escolheu para coordenar as rhapsodias portuguezas; os trabalhos de Duran e Ochôa só lhe chegaram á mão muito tarde. N'esse mesmo anno os emigrados portuguezes representaram em Plymouth o seu *Catão*. Garrett largou o trabalho de palingenesia nacional que encetava com a colleccionação dos romances, para se entregar á composição de um livro que o genio inglez lhe inspirava, e que madama Necker de Saussure admiravelmente desenvolvera na obra da *Educação progressiva;* em 1829 Garrett publicou uma série de Cartas a uma senhora sobre a educação de uma joven princeza, especie de *rococó* da Restauração; saíu apenas o primeiro volume; no anno seguinte reuniu os artigos politicos que publicara no jornal o *Portuguez,* coseu-os e deu-lhe o titulo de *Portugal na Balança da Europa.* N'este tempo os emigrados portuguezes tinham bastantes publicações periodicas em Londres, taes como *O Chaveco liberal,* o *Padre Amaro, O Portuguez em Londres, O Popular,* e outros muitos que discutiam os novos escriptos de Garrett. Publicou tambem no anno

de 1829 a *Lyrica de João Minimo*, em que traz os versos que escrevera entre 1815 e 1823. Em 1831 voltou para Paris, aonde encontrou o celebre pintor portuguez Sequeira a quem dedicou uma poesia. O fugitivo pouco lucrava com a viagem a Paris; ainda a Restauração estava cahida na mais crassa adoração pelo passado, e pela reintegração de todos os preconceitos seculares da nobiliarchia e theocracia.

Garrett frequentou a amisade de alguns litteratos francezes; elle nos descreve o encontro com a viuva do general Junot, a celebre Duqueza de Abrantes, que representava na imprensa uma parte activa na creação do romance moderno. Garrett debalde procurava em Paris os grandes vultos que figuraram ao tempo do Imperio de Napoleão: «De todas as grandes figuras d'essa época, a que melhor conheci e tratei foi uma senhora, typo de graça, de amabilidade e de talento. Pouco foi o nosso trato, mas quanto bastou para me encantar, para me formar no espirito um modêlo de valor e merecimento feminino que me veiu a fazer muito mal. Custa depois a encher aquella altura, que se marcou... Eis aqui como eu fiz esse conhecimento: — Inda o estou vendo, coitado! o pobre C. do S...— Vamos! disse elle, hoje estou bom, sinto-me outro: quero apresental-o a madame de Abrantes. Está tão velha! — Tomamos uma citadine, e fômos com effeito á nova e elegante rua chamada não impropriamente a Rua de Londres, onde achamos rodeada de todo o explendor do seu occaso aquella formosa estrella do Im-

perio. Não quero dizer que era uma belleza; longe d'isso. Nem bella nem moça, nem airosa de fazer impressão era a Duqueza d'Abrantes. Mas em meia hora de conversação, de trato, descobriam-se-lhe tantas graças, tanto natural, tanta amabilidade, um complexo tam verdadeiro e perfeito da mulher franceza, a mulher mais seductora do mundo, que involuntariamente se dizia a gente no seu coração: como se está bem aqui! Falamos de Portugal, do Imperio, da Restauração de Julho (isto era em 1831,) de M. de Laffayette, de Luiz Philippe, de Chateaubriand, o seu grande amigo d'ella, do *Sacre-Cœur* e das suas elegantes devotas, falamos artes, poesia, politica... e eu não tinha animo para acabar de conversar...» (1) Sempre adorando a sua personalidade, trazendo-a á baila a proposito de tudo, Garrett fala tambem dos guisados que comeu em França: «Pois saibam que eu já comi jantares feitos por Mr. Pigeon, o Paracelso da Restauração, que por sua maravilhosa alchymia, dominou bons seis annos de entre os fogões de M. de Villele. Tive, sim, a honra de adorar no seu occaso essa estrella flammejante da gastronomia e da politica, etc.» (2) Durante esta sua emigração, que terminou em Janeiro de 1832, Garrett assistiu a todos os escandalos da Restauração e do machiavélico governo do ministro Villele; aí leria os afamados poemas de Barthelemy e

(1) *Viagens na minha terra*, t. I, cap. 9.
(2) *Arco de Sant'Anna*, t. I, cap. 6.

Mery, que com a *Villeliade*, com a *Peroneyde*, com o *Napoleão no Egypto*, e outros muitos cantos politicos e revolucionarios, combateram o reinado do jesuitismo e servilismo, representados em Peyronet, em Corbière, Frayssinous, Damas, Clermont Tonerre, e Chabrel. Com a vinda de Dom Pedro, ex-imperador do Brazil, á Europa, organisou-se em Belle-Isle um exercito de voluntarios da rainha; Garrett tambem se alistou: «Nos fins de 1831 abandonei tudo o que eram cuidados de sciencia ou recreações litterarias para me alistar no exercito da Rainha e embarcar para os Açores. Em Janeiro de 1832 saí de Paris com praça de simples soldado, e consegui por este modo tomar minha humilde parte n'aquella expedição, cujos avisados e cautelosos directores com tanto empenho afastavam toda a gente conhecida de verdadeira liberal, por todos os modos, por modos que hão de parecer incriveis...» (1) — «A minha curta estada nas ilhas foi empregada quasi toda nos trabalhos de legislação e organisação administrativa a que alí se procedeu, e de que me encarregou a amizade e confiança de um amigo particular, então em grande valimento, ao qual a dura necessidade de me achar eu unico alí que tivesse estudado aquellas materias, teve de ceder forçosamente á ciosa malevolencia dos acaparadores que já na esperança estavam devorando as ruinas de Portugal a que almejavam chegar...» (2) Durante a permanencia na

(1) *Romanceiro*, t. I, p. X, ed. 1843.
(2) *Id.*, ib.

ilha Terceira, Garrett, havendo voltado ao lar domestico, renovou as antigas tradições poeticas da familia, e alí começou a trabalhar na colleccionação do *Romanceiro:* «Foi o caso que umas criadas velhas de minha mãe e uma mulata brazileira de minha irmã, appareceram sabendo varios romances que eu não tinha, e muitas variadas lições de outros que eu sim tinha, porém mais incompletos. Assim se additou copiosamente o meu *Romanceiro*. Mas este achado fez mais do que enriquecer, salvou-o: porque ao partir para Sam Miguel, o deixei em Angra com minha mãe...» (1) Infelizmente Garrett não pôde descobrir que a poesia popular do Archipelago açoriano estava ainda no estado de pureza, como no tempo em que para alí a levaram os colonos portuguezes mandados pelo Infante D. Henrique e El-Rei Dom Duarte. A 23 de Junho de 1832 embarcou o poeta na expedição que veiu para o Porto; ainda n'aquella situação recolheu umas coplas populares das fogueiras de Sam João: «Foi em Sam Miguel, as antennas dos nossos navios já levantadas para saír a expedição: — soltamol-as ao vento d'ahi a horas... Isto escrevia-se na quinta do meu velho amigo o snr. José Leite, cavalheiro dos mais distinctos, e velho o mais amavel que produziu o archipelago dos Açores. Tambem alí estavam para inspirar o poeta, uns olhos pretos de quinze annos... Faz hoje dez annos que aquillo foi; e eu ainda não envelheci bastante para os

(1) *Romanceiro*, pag. XII.

esquecer.» (1) Na ilha de Sam Miguel deixou Garrett grande parte dos manuscriptos que diz escrevêra na sua segunda emigração, que se perderam n'esse mesmo anno de 1832 á entrada da barra do Porto com o navio que as balas de D. Miguel afundaram: «Os meus outros papeis, trabalhos de Historia consideraveis, fructo de longas visitas ao Museu real de Londres e á riquissima livraria portugueza do meu amigo o snr. Goodeen; uma tragedia que tinha sido julgada valer alguma cousa pelos que a viram, — era o assumpto o *Infante Santo em Fez;* um largo poema com pretenções, antes desejos, de ser Orlando, já em trinta e tantos cantos — e promettia crescer! cujo assumpto era o *Magriço e os seus Doze;* o segundo volume do tratado *Da Educação* prompto a entrar no prélo; quatro livros ou cantos de um romance ou poema — cabia-lhe uma e outra designação — a que dava thema a interessante e romanesca legenda da fundação da casa de Menezes — pedido de minha bôa irmã que decerto não tinha vaidade, porque sempre lhe sobrou o juizo, mas gosto sim, de que seus filhos se honrassem com o illustre nome de seu pae; uma quantidade immensa de estudos e trabalhos sobre administração publica; — tudo isso veiu commigo para Sam Miguel e ahi o deixei ao embarcar, porque era defezo ao pobre soldado levar as suas mallas, e o logar era pouco para as bagagens dos que só eram bagagem. D'aí me vinha com outros valores mais substanciaes, e se perdeu tudo

(1) *Romanceiro*, pag. 129, ed. 1853.

em um navio que afundaram as balas inimigas á entrada do Porto, nos derradeiros dias d'esse mesmo anno de 1832.» (1) Todas estas obras aqui indicadas e totalmente perdidas, seriam escriptas desde 1828 até 1831, unico tempo que o poeta andou na segunda emigração em que mais se occupou de trabalhos litterarios. Todos elles eram de pouca importancia; a tragedia do *Infante Santo* era ainda nos moldes arcadicos, senão Garrett, embora tivesse perdido os versos, não deixaria escapar a ideia ou qualquer situação aproveitavel. O poema de *Magriço,* pelo que se sabe por cartas do poeta, estava no primeiro canto; começava pela apparição do licenciado Pero Perez, Cura do logar da Mancha, que vinha do outro mundo pedir a Garrett que o livrasse da pena em que andava, porque em castigo de ter condemnado á fogueira todas as novellas de cavalleria da bibliotheca de Dom Quixote, fôra tambem condemnado depois de morto a não achar o descanço da sepultura em quanto não apparecesse um poeta que tornasse a pôr em voga os poemas de amor e de galanteria, dos donaires e façanhas cavalheirescas. Então Garrett, para tirar da pena aquella pobre alma do licenciado Pero Perez, escolhia o assumpto da façanha dos Doze de Inglaterra. Por este elenco do primeiro canto se vê que Garrett seguia o estylo caprichoso e digressivo de Byron, que já tentára na *Dona Branca,* e que já no seculo XVI usára Ariosto. Mas agora os tempos eram outros: a renascença ro-

(1) *Romanceiro,* t. I, p. XIII, ed. 1843.

mantica exigia mais respeito na obra da reconstrucção, do que tres seculos antes a Renascença classica na sua obra de desauthoração da edade media.

Depois de entrar no cêrco do Porto, Garrett passou para o Corpo do Batalhão Academico, aonde recebeu o n.º 72; era seu coronel J. P. S. Luna, a quem dedicou o romance historico *O Arco de Sant'Anna*, dizendo: «Escrevi-o estando ás ordens de V. S., que tantas vezes me dispensou do serviço da peça e do fuzil para me deixar rabiscar com a penna. Dizia V. S., que não era menos util o serviço que eu fazia...» (1) Este romance, tentativa no genero novo encetado por Walter Scott, que tirava a sua poesia das reconstrucções archeologicas do passado, foi por assim dizer engendrado entre «as historias que se contavam á noite no refeitorio dos Grillos, convertido em casa de tripudio e bambochata de maganos estudantes» do Corpo Academico. Garrett, sem o sentir, approximou as duas épocas, a da independencia burgueza que vence o despotismo episcopal com a da independencia popular que luctava para aniquilar o despotismo da realeza. As duas épocas explicam-se; foi por isso e por este raro tino do artista que o publico gostou tanto da novella. Tambem no cêrco do Porto se encontrou o seu amigo Herculano e aí firmaram a santa camaradagem em que sempre viveram. Em 1834 havia terminado a guerra civil, e triumphado a causa da liberdade. Garrett não se occupava ainda da restauração do theatro; parece

(1) *Arco de Sant'Anna*, t. I, p. XXIV.

quasi que se esquecera totalmente d'isso. Os estudos de poesia popular fascinavam-no; casualmente sua mãe remetteu-lhe da ilha Terceira os manuscriptos dos romances tradicionaes que lá lhe deixára havia dois annos. Este achado despertou-lhe o gosto: «Desde 1834, que me voltou a Lisboa o milagrosamente escapado Romanceiro, e ainda não passei verão que lhe não désse alguma das horas descuidadas que n'aquella quadra se hão de dar a estas occupações mais leves ou nenhumas.» (1) No trabalho de collecionação do *Romanceiro*, que durou *outo annos*, até 1842, Garrett foi coadjuvado por varios anonymos que lhe mandavam as versões provinciaes; Castilho deu-lhe uma versão do *Gerinaldo:* «Mr. Pichou, bem conhecido em Lisboa, que foi ultimamente consul francez no Porto e agora creio que em Barcelona, tinha começado a formar em 1832–1833 uma pequena collecção de xacaras portuguezas de que tambem me aproveitei. Mas o incansavel collector a quem mais obrigações devi em Portugal foi o meu condiscipulo Emygdio Costa, advogado n'esta côrte e ha pouco falecido, que generosamente me confiou a sua larga collecção principalmente feita nas duas Beiras, n'aquelle verdadeiro coração e âmago de Portugal primitivo que occupa a região d'entre Lamego e Serra d'Estrella. O snr. Rivara bibliothecario em Evora, o meu velho amigo o snr. M. Rodrigues d'Abreu, bibliothecario em Braga, o meu antigo e fiel companheiro o dr. J. Eloy Nunes Cardoso de Monte-Mór-o-Novo,...

(1) *Romanceiro*, t. I, p. XV, ed. 1843.

todos estes cavalheiros me tem ajudado com indicações, livros, folhetos antigos e copias laboriosamente escriptas sob o dictar dos rusticos depositarios das nossas tradições populares.» — «O snr. Herculano, bibliothecario da real bibliotheca da Ajuda, com cuja provada amisade me honro tanto quanto a nação deve gloriar-se de seus escriptos, tambem me tem ajudado não pouco com os preciosos achados que no seu incessante lavrar das minas archeologicas tem encontrado e repartido commigo.» (1) Garrett deveu a Herculano a explicação das palavras *malado* e *maladia* que apparecem nos romances populares; mas nem um nem outro soube por ellas deduzir que o romance pertencia a essa bella raça dos Mosarabes e que eram contemporaneos da revolução politica que originou os Foraes. Garrett não procurava nos romances populares o espirito, ou o genio nacional; tinha em vista embellezar a linguagem, corrigir ou enlaçar melhor as situações dramaticas, e aprimorar a versificação; para isto fazia de muitos romances um só com uma extenção que o povo não supporta. Levava em vista um fim bom, mas abaixo dos fins da Arte: o fazer com que se gostasse dos romances do povo, que se não rissem da sua rudeza. D'este modo como podia descobrir o mais bello problema de ethnographia que se encerra nos Romances Peninsulares? Depois d'este periodo Garrett entrega-se unicamente á restauração do Theatro.

(1) *Romanceiro*, t. I, p. XVI a XVIII, ed. 1843.

CAPITULO IV

Nova feição dramatica de Garrett

A nomeação de Garrett pelo governo septembrista para apresentar um plano de restauração do theatro nacional, leva-o outra vez para a litteratura dramatica — Origem do *Auto de Gil Vicente.* — O que Garrett deve á edição das Obras de Gil Vicente feita em Hamburgo. — Erros do *Auto* por falta de estudo de Gil Vicente. — Analyse do drama. — As tradições nacionaes inspiram-lhe o *Alfageme de Santarem.* — A lenda da *Chronica do Condestavel.* — Exposição d'este segundo drama. — Erro na tendencia historica.

Em 1835 Agostinho José Freire referendou o Decreto em que procurava dar vida á arte nacional e ao Theatro; o assassinato ou a vergonha nacional da morte d'este homem prestante interrompeu a primeira tentativa para desenvolver-se entre nós a litteratura dramatica, e coube a Manoel da Silva Passos a gloria de ter levado por diante a obra de restauração. Em 28 de Septembro de 1836 Garrett foi convidado por uma portaria a apresentar ao governo um plano para a fundação e organisação do Theatro nacional. (1) Deixemos por ora de acompanhar os longos trâmites que se passaram para chegar a construir o edificio para a nova scena portugueza, uma Inspecção geral, e um Conservatorio da Arte dramatica; vejamos como Gar-

(1) Vid. infra no liv. x, este longo processo official.

rett se apaixonou pela empreza que lhe commetteram, e como d'ella tirou inspiração para escrever o primeiro drama, em que, abandonando a poetica dos tragicos francezes do seculo XVIII, abraçava as ideias do Romantismo. Estava a este tempo em Portugal uma excellente companhia franceza, dirigida por Mr. Emile Doux, que se reuniu com os actores do Theatro da Rua dos Condes, ensinando-lhes tambem a nova arte de declamação. (1) Garrett aproveitou-se d'estes elementos, e para interessar o publico e provocar no governo o intento de levar por diante a edificação do theatro, escreveu o drama o *Auto de Gil Vicente.* Garrett havia sido nomeado Inspector geral dos theatros em 22 de Novembro de 1836; a sua posição official, a preponderancia que tinha entre os actores, abriam-lhe ensejo para dar largas á predilecção dos seus primeiros annos. Ninguem será capaz de suspeitar que a penna que traçou a *Mérope,* o *Catão* ou o *Corcunda por amor,* viria a ter o magico condão de consubstanciar em um drama o pensamento da restauração do Theatro. A emigração em Inglaterra e França mostrou-lhe novos horisontes; viajando n'estes centros da civilisação em um tempo de grandes commoções politicas, artisticas e litterarias, Garrett em todos os seus livros nada diz do que o impressionou, nada conta das suas communicações, não perdendo occasião para falar sempre e a todo o proposito nas mais exiguas circumstancias da

(1) Vid. supra, liv. VIII, p. 89.

sua vida. Apezar de tudo o espirito do tempo penetrou-o, e fel-o: «olhar para a restauração ou antes fundação do nosso theatro como para um objecto sancto e sublime, uma questão de independencia nacional.» (1) Garrett escreveu o seu primeiro drama romantico dominado por esta ideia; adorando sempre a personalidade que o desvanece, diz ácerca do *Auto de Gil Vicente,* e do tempo em que o compoz: «Foi em Junho de 1838. O que eu tinha no coração e na cabeça—a restauração do nosso theatro, seu fundador Gil Vicente, seu primeiro protector el-rei Dom Manoel, aquella grande epoca, aquella grande gloria, de tudo isto se fez o drama.» (2) O artista tinha todas estas ideias mal definidas no seu espirito, em uma especie de miragem intellectual, contentou-se com a exterioridade das tradições, não ultrapassou os limites da sciencia do vulgo, e por isso foi comprehendido, e por isso o seguiram. Não podia fazer um trabalho como o de Lessing, porque faltava um publico de pensadores; ai d'elle se tivesse pulso para compôr um *Nathan o Sabio,* ou começar a regeneração da arte scenica pelas abstracções criticas de uma *Dramaturgia.* Assim a sua obra foi como o clarão da labareda, brilhou e extinguiu-se de repente; o publico fascinou-se, e quiz mais. Garrett alimentou-lhe o desejo, mas não pode deixar successores. Qual seria o motivo porque Garrett co-

(1) *Obras*, t. III, p. 303.
(2) *Idem*, ibid., p. 148.

meçou pelo *Auto de Gil Vicente?* que circumstancias o levaram a conhecer o typo heroico do primeiro fundador da scena portugueza? Lendo-se todo o seu volume não se acha a minima indicação; podemos com certeza determinar as causas que o levaram a escolher o vulto de Gil Vicente, que uma ingratidão menos digna da alma de artista lhe fez calar. O renascimento da sua paixão pelo theatro foi devido ao apparecimento dos Autos de Gil Vicente publicados em Hamburgo em 1834; n'essa nova edição encontrou a tragicomedia das *Côrtes de Jupiter,* (1) sobre a qual bordou o seu drama. Sabe-se tambem que Garrett, ainda no desterro, teve intimas relações de amisade com José Victorino Barreto Feio, vivendo na mesma casa e aquecendo-se ao mesmo lume; só em 1837 é que a edição de Hamburgo lhe chegou á mão. Elle não estava em estado de apreciar litterariamente esse trabalho nem de avaliar o seu alcance, mas a sua intuição de artista fel-o presentir que n'aquelles velhos Autos estava viva a tradição do theatro portuguez. Em 1833 José Victorino Barreto Feio soube da existencia do velho livro de Gil Vicente na bibliotheca da Universidade de Goethingen; seria com certeza informado da existencia d'aquelle monumento pelo snr. Monteiro que estava estabelecido com uma casa de commercio em Hamburgo. Lê-se na Advertencia: «Sem perda de

(1) *Obras de Gil Vicente,* t. II, p. 396. Vid. *Historia do Theatro portuguez,* t. I, p. 117, aonde se analysa esta tragicomedia.

tempo nos *apresentámos* n'aquella cidade, onde em menos de um mez tirámos uma mui fiel copia d'aquelle precioso livro...» (1) Como os livros da bibliotheca, não eram facultados aos extranhos á Universidade de Goethingen, serviram-se os dois benemeritos patriotas da intervenção do estudante portuguez Antonio Menezes Drummond, que assim obteve o exemplar. Antes de um mez o livro foi reclamado pela bibliotheca, e com extraordinarias fadigas se pôde terminar a copia dentro do praso prescripto e quando já a força armada se exigia a entrega do monumento. Garrett não reconheceu o serviço que lhe prestaram os dois salvadores do principal thesouro da nossa litteratura dramatica: o seu silencio torna-se criminoso. Manda a justiça que os nomes de José Victorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro recebam na historia do theatro portuguez glorificação e respeito pelo bom serviço que lhe prestaram.

Garrett folheou, mas não leu os Autos de Gil Vicente; a sua vida politica em 1837, os seu immensos cuidados para conservar as galhardias de rapaz com os cosmeticos de uma dama romana, as intrigas de alcôva que o absorveram em Lisboa, não lhe deixavam tempo para pensar e estudar. Não leu os Autos e a prova está no typo de Gil Vicente, na fórma como o concebeu, no caracter histrionico que lhe deu, na diminuta parte que assigna no drama a este vulto moral do

(1) *Obras* de Gil Vicente, t. I, p. IV.

seculo XVI. Bastava lêr sómente o ensaio biographico para sentir a tristeza profunda que causa o vêr Gil Vicente perseguido pelo poder clerical que espalhava a negra lenda d'elle ter desterrado para a India seu filho, com inveja do talento precóce que revelara! Já se não exigia que soubesse que este filho, citado nos *Commentarios de Affonso de Albuquerque,* fôra para a India, é verdade, em 1512, como Secretario de uma Embaixada; mas o que não inspira esta tremenda injustiça! Veria por esses Autos, como no da *Feira,* como no da *Fragoa de Amor,* como no da *Exhortação de Guerra,* até que ponto a liberdade e independencia de Gil Vicente o levava a proclamar a Reforma e a secularisação da sociedade portugueza, na côrte de um rei fanatico. Não o faria um plebeu farçante, eclipsado diante do personagem Garcia de Resende, quando elle era citado com a auctoridade de um philologo nas Grammaticas de Fernão de Oliveira e de João de Barros.

O caracter de Paula Vicente tambem está mal comprehendido. Como é bella a tradição contada no *Enthusiasmus poeticus,* do Padre Antonio dos Reis, aonde se lê que Paula ajudava seu pae na composição dos Autos! Garrett deu-lhe a pequeneza feminil e infatuada em que ella amúa com o pae, disputando a posse de uns poucos versos que soavam bem entre os outros. Esta predilecção e respeito por seu pae Gil Vicente, é um dos caracteristicos de Paula, como se deduz do Alvará em que se lhe concede o privilegio

*

da primeira edição dos Autos, comparado com o prologo vacillante de Luiz Vicente. Garcia de Resende tambem está mal comprehendido; apparece no Auto como um erudito que vem dar côr local e da época, quando pelo que se vê no *Cancioneiro geral,* elle se distinguia nos serões do paço pelas suas satyras e coplas de folgar ou de burlas. Nas *Côrtes de Jupiter,* Gil Vicente deu-lhe a honra de cital-o pelo seu nome, chasqueando a sua obesidade e a muita sciencia de todas as cousas e muitas outras mais, no verso:

E ainda que tudo entende, etc.

Com mais verdade historica, a parte comica do imaginado histrião Pero Çafío devia ser feita por Garcia de Resende, e d'este modo evitava-se uma scena de amores parodiados, e, no meio dos gracejos, era Gil Vicente quem se tornaria o vulto principal, porque os dois poetas picavam-se mutuamente, como se prova pela decima tão citada da *Miscellanea.* Devera tambem figurar no drama de Garrett o afamado cortezão e poeta Jorge Ferreira de Vasconcellos, que assistiu a todas as festas da ída da Infanta para Saboia. Nas *Côrtes de Jupiter,* Gil Vicente chasqueava-o por causa dos seus cabellos alfenados; Jorge Ferreira vinha a representar esse espirito de reacção classica que atacava a originalidade do dramaturgo, porque não se entregava á imitação dos modêlos antigos. Garrett conheceu a necessidade de tocar esta cambiante do espirito

da litteratura do seculo XVI, que apodava em Gil Vicente os ultimos restos de efflorescencia da edade media. Podendo fixar a verdade historica em Jorge Ferreira, foi deslocal-a no embaixador Chatel dizendo a Pero Çafío: «O vosso Gil Vicente é um prodigio: prodigio natural e tambem pouco cultivado. Se elle conhecesse os classicos; se, como o nosso Ariosto, soubesse imitar Terencio e Aristophanes; se aprendesse as regras d'arte!... PERO: Havia de ser um semsaborão insulso e insipido segundo a arte...» Se em vez de Pero Çafío dissesse estas cousas o Infante D. Luiz, admirador e imitador de Gil Vicente, tudo contribuia para tornal-o centro da acção. O typo de Bernardim Ribeiro está chateaubrianesco, de um melancholico zangado, divagando em longos monologos como um *Réné,* dizendo banalidades de poeta não comprehendido; pelo contrario o seu caracter de trovador, a tradição provençalesca que representa, obrigava-o a uma passividade mais silenciosa, a incommodar-se com os outros poetas palacianos que assistiram ao Auto, como Tristão da Cunha ou o Estribeiro-mór, que versejavam sem o minimo sentimento. Era d'estes que devia partir a admiração pelos classicos, e como um signal da sua paixão pelo passado, Bernardim Ribeiro tomaria a defeza de Gil Vicente. O typo de Dona Beatriz, a namorada Infanta, tambem não é verdadeiro; Garrett torna-a uma criatura vaporosa, capaz de se impressionar e de corresponder ao amor de Bernardim; mas a historia está em desaccôrdo, porque Spon na *Histo-*

ria de Genova a pinta taciturna, intratavel, por causa da *morgue* da casa real. Tem estes perigos o drama historico; não basta o scenario nem o vestuario para caracterisar a época. Dom Manoel, anda no drama de Garrett muito falador, como um rei philosopho da Allemanha; o velho Bartholomeu Torres de Naharro comprehendeu-o melhor, tornando-o personagem mudo na sua comedia *Trophea.* Eram estes os costumes de Portugal, escrevia Spon, recolhendo as vozes do séquito da Infanta Dona Beatriz.

Aonde Garrett se mostrou artista, creador e imaginoso foi nas situações do drama, que bordou sobre um fundo tão esteril. A tragicomedia das *Côrtes de Jupiter* de Gil Vicente, é uma especie de Elogio dramatico, como os que se usavam no theatro chinez, os quaes miudamente descreve Fernão Mendes Pinto. Gil Vicente não ignorava esta origem, e elle mesmo, descrevendo o modo como será acompanhada na sua viagem a Infanta Dona Beatriz, diz, falando do principe Dom João:

O principe nosso senhor
Irá em quatro rocins
Marinhos, em um andor
Do ouro que melhor for
Em toda a terra dos Chins.

Garrett conhecia a lenda dos amores de Bernardim Ribeiro e da Infanta portugueza, conservada por Manoel de Faria e Sousa; quem, tendo a sua intuição,

se não inspiraria d'esta rubrica das *Côrtes de Jupiter:* «A tragicomedia seguinte foi feita ao muito alto e poderoso Rei Dom Manoel, o primeiro em Portugal d'este nome, á partida da illustrissima Senhora Iffanta D. Beatriz, Duqueza de Saboya: da qual sua invenção he: Que o Senhor Deos, querendo fazer mercê á dita Senhora, mandou sua Providencia por mensageira a Jupiter, Rei dos Elementos, que fizesse Côrtes, em que se concertassem Planetas e Signos em favor da sua viagem. Foi representada nos Paços da Ribeira, da cidade de Lisboa, era de 1519.» No fim da Tragicomedia, depois de comparecerem os elementos, Jupiter, Marte, Sol, Lua, Venus, apparece uma Moura encantada, chamada Taes: «a qual entra com terçado e *annel* e didal de condão», entrega-o á nova Duqueza de Saboya, dizendo que o annel lhe dará tudo quanto pedir, que lhe descobrirá todos os segredos. Sobre estas duas circumstancias architectou Garrett o drama; appresenta Bernardim, perdendo para sempre os seus amores, a entrar em scena disfarçado na figura de Moura Taes, e logrando a boa fé de Mestre Gil Vicente, em vez de entregar á Duqueza o *annel* magico, metter-lhe no dedo a antiga e agora inutil prenda de amor. A lembrança é feliz e graciosa, mas não bastava para um drama regular. Garrett funda sobre esta situação o primeiro e segundo acto. O terceiro seria impossivel de formar, se a propria realidade historica não viesse supprir ou auxiliar a imaginação: a Infanta Duqueza embarcou a 5 de Agosto de 1521, na nau Santa Catherina do

Monte Sinay, e no outro dia se deu a bordo um saráo, e só a 7 de Agosto é que partiu a frota. O snr. Herculano descobriu na Bibliotheca da Ajuda um manuscripto descrevendo a partida da Infanta Dona Beatriz para Saboya, e por elle se conhece que o Duque Dom Carlos separou Dona Beatriz dos cavalleiros portuguezes que a acompanhavam e os tratou muito mal. (1) Ácerca da memoria manuscripta, é o proprio snr. Herculano que a considera de alto valor, e a transcreve por inteiro: «porque d'ella se podem deduzir violentas suspeitas que favoreçam a tradição dos amores da Infanta com o poeta.» Garrett aproveitou-se d'esta circumstancia, e formou a intriga do terceiro acto nas suspeitas dos ardilosos embaixadores, que procuram certificar-se da paixão de Bernardim que adivinham.

Apesar de Garrett haver escripto o drama em Junho de 1838 e Herculano publicar o documento coevo em 31 de Agosto de 1839, é innegavel que lhe foi communicado, e que por èlle se terminou o *Auto de Gil Vicente*. Em outro logar Garrett agradece a Herculano a offerta de dados archeologicos.

Dando publicidade á descripção da Ida da Infanta, diz Herculano, a proposito do drama, como quem se compraz de ter contribuido para elle: «Estes amores, celebrados já por Faria e Sousa, deram ainda ha pouco materia ao (em tudo) primeiro drama dos que vieram começar a epoca do renascimento do nosso thea-

(1) Publicado no *Panorama*, t. III, p. 276.

tro — o *Auto de Gil Vicente* do snr. Garrett. Esta tradição tão poetica, andava sepultada por livros velhos, antes de apparecer no theatro, onde se tornou popular. O genio a restituiu á memoria dos homens, dando-lhe nova vida e novas galas e formosura.»

Eis como Garrett recortou este gracioso quadro matisado pela tradição dos amores de Bernardim. Passa-se o primeiro acto em Cintra; no pateo do palacio, Pero do Porto ou Pero Çafío, talvez algum cantor da capella real, porque na tragicomedia vem citado n'estes versos:

> Com elles Pero do Porto
> Em figura de çafio,
> Meio congro d'este rio,
> *Cantando* mui sem conforto, etc.

Pero do Porto está estudando o papel que hade representar e cantar no Auto. Anda de um para outro lado trauteando o romance popular que Marte offerece para perpetuar a partida da Infanta: «Niña era la Iffanta, etc.» A madrugada mal despontava; e quando grunhia contra estas coplas ensoadas por Gil Vicente, vê saír Bernardim Ribeiro todo embuçado, e de cara coberta pelo sombreiro, que vinha acompanhado de Paula Vicente. O poeta acabava de ter os ultimos colloquios com a Infanta; n'esse mesmo dia á noite era o magnificente saráo da partida. Bernardim quer esconder-se de Pero, mas cáem em conversa; o poeta devaneia largamente, Pero responde-lhe em estylo de San-

cho. De repente a conversa anima-se: «Bernardim: Levam mascara as figuras? — Pero: Mascara! só se fôr a Moura Taes, a moura encantada que vem no fim. É verdade, sim, de mascara ha de ir a moura Taes, a que entrega o annel á Infanta Duqueza. — Bernardim: Como disseste? um *annel?*» Illumina-se a alma do poeta com esta descoberta; é d'aqui que nasce o interesse de todo o drama, e sobre o qual se tece a intriga do primeiro acto. Bernardim sáe apressado, porque os embaixadores italianos andavam já tomando o fresco nas avenidas do parque de Cintra. Eis que chega o italiano Chatel, vem arteiramente para fazer falar Pero Çafío; pergunta-lhe pela Duqueza: «É muito moça a infante; e tem comtudo um cabedal de instrucção que admira. (Alludindo a seu mestre e amante Bernardim Ribeiro.) Lê muito, folga com livros de cavalleria e Cancioneiros, (Alludindo ao livro das *Saudades)* protege muito os homens de letras... A proposito, que é feito do seu mestre de litteratura e poesia?» Pero, apezar da sua pouca argucia, não escorrega, e logra Chatel, o secretario da embaixada. Dom Manoel entra com a Infanta e toda a côrte, para passear nos jardins de Cintra, discorrem sobre as navegações e conquistas de Portugal; Beatriz cansada, pede para ficar atraz da comitiva, acompanhada por Paula Vicente; el-rei manda que o Bispo de Targa lhe faça companhia. Beatriz, para confidenciar com a sua amiga, despede o Bispo, mandando-o para as suas devoções. Ficam sós; a infanta conta a extrema angus-

tia em que está ao arrancarem-n'a ao seu amor e casarem-n'a com um principe extranho. O acto é pequeno, pobre de situações, mal travadas e não deduzidas umas das outras; mas o defeito não é do artista é do assumpto, que é acanhado segundo a historia, mas infinito segundo a natureza.

O segundo acto passa-se nos paços da Ribeira. De facto, alí se representou a tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*. Paula Vicente ama silenciosamente Bernardim Ribeiro; sente-se humilhada pelo mister de actriz; n'isto recebe um bilhete do apaixonado trovador, pedindo para lhe obter licença para entrar na sala do ensaio. Á ultima hora a actriz Joanna de Taco não quer fazer o papel de Moura Taes, porque embirra com a pronuncia mascavada dos versos que recita. Nos versos de Gil Vicente, lê-se este nome:

> Joanna de Taco, no mar
> Em gram centola tornada, etc.

Gil Vicente apoquenta-se com os actores, mas Paula manda entregar uns fatos a Bernardim para poder entrar a titulo de figura do Auto. No meio do ensaio chega o poeta; Gil Vicente cuida que elle vem para vêr o Auto; maravilha-se quando sabe que é para entrar tambem e representar no tablado. Paula arranja-lhe o papel de Moura Taes, porque representa com mascara. Depois de estarem todos os actores a postos, um pagem avisa, que el-rei já está na sala do docel.

Começa a representação do Auto; a final chega a vez de Bernardim ir ajoelhar-se diante da adorada Infanta, e metter-lhe no dedo o *annel de condão,* recitando os versos arrevesados da Moura encantada. Exaltado e fervente, Bernardim prorompe em um lyrismo fogoso, que assusta a duqueza e os que sabiam do segredo. Gil Vicente, diz á parte: «Endoudeceu! estou perdido. E o meu Auto, o meu nome! E os italianos. Deus se compadeça de mim.» A Infanta desfallece; alí terminava o Auto, mas a côrte levanta-se interdicta. É aqui que nascem as suspeitas do secretario da embaixada.

O terceiro acto passa-se a bordo do galeão Santa Catherina; as scenas são conversas e despedidas; Garcia de Resende suspira pela côrte de Dom João II. A Infanta fica só, na recamera da nau, lendo o livro das *Saudades;* Garrett escolheu com felicidade o episodio do Rouxinol que veiu pousar-se em um ramo, e de alí se afogou a cantar, a cantar, que cahiu na corrente e foi levado sobre aquella agua. Paula Vicente vem tambem despedir-se e confidenciar. Bernardim apparece na recamera; Beatriz desfallece. Aqui a linguagem de Garrett está abaixo da situação. No maior transporte apparece o sequito de el-rei Dom Manoel atravessando o passadiço, que dá da terra para a nau; Bernardim demora-se a declarar ainda um sentimento; torna-se já impossivel a saída; el-rei vem perto; vê-se quasi rebentar a catastrophe; o galeão começa a

mover-se, e então Bernardim protegido pelas sombras da noite atira-se ao mar.

É impossivel fazer mais com tão poucos elementos; os dramas historicos tem isto; as faculdades que se deviam empregar para comprehender a vida e penetrar a verdade dispendem-se em fazer um gracioso embrechado das reliquias poeticas da tradição. O *Auto de Gil Vicente,* apesar da sua bellesa, é uma creação artificial; não tem uma unica scena com um lampejo shakespereano; a linguagem é pittoresca mas sem aquelles largos traços que se convertem em maxima eterna. N'este drama, Garrett patenteia um segredo que elle usa na linguagem dos seus dialogos e que ajuda o actor na declamação, tirando-lhe pelo modo de construir os periodos a monotonia do discurso. Eis um exemplo: «GIL VICENTE: Oh Paula, Paula, que me dirás tu d'aquelles versos da Providencia. = PAULA, *(seccamente):* Que eu fiz. = GIL VICENTE, *(resentido):* Que fizestes, não ha duvida, foste tu; quem t'o nega? Fizestel-os para gloria de teu pae, que te creou *(com lagrimas nos olhos)*, que te trouxe ao collo, que te serviu de pae e de mãe... Levou-nol-a Deos, tua mãe, e eu fiquei para velar as noites ao pé do teu berço, roendo nas unhas muita noite de inverno, e fazendo trovas em quanto dormias, acalentando-te quando rabujavas. = Fizeste, Paula, são teus os versos: e eu que em ti puz minhas esperanças, ensinei-te quanto sube, dei-te mestres de tudo. Poucos letrados sabem tanto em Portugal: d'isso te presumes e tens rasão: mas eu é que

te fiz o que és, minha filha; cuidei que te lembravas mais d'isso que dos versos que compunhas...» (1) É este o trecho mais bem escripto do drama, e na verdade encerra dôres que tem de mover todas as gammas da declamação.

O *Auto de Gil Vicente* tambem mereceu as honras da critica litteraria. (2) Mas essas criticas revelam uma grande pobreza de senso esthetico; a primeira caracterisa este drama como *mixto:* «O genero pertence ao que talvez se possa chamar *classico-romantico,* ou romantico moderado; é um meio termo entre a *absoluta* e *republicana* independencia poetica de Shakespeare e os servis regulamentos do *pautado* Racine e de seus imitadores.» Era um drama entre duas aguas; nunca a intelligencia humana, quando se revela com espontaneidade, pode conservar uma justa proporção entre o franco e o convencional, entre o largo e o mediocre. O critico classificava Garrett, pensando que o elogiava, entre Crabbe, Chateaubriand e Lamartine, combatendo com a castidade das suas concepções Byron e Victor Hugo. Infelizmente Garrett, quando emigrado, recebeu o baptismo da Restauração e começou entre nós a revolução romantica por essa phase; criticando qualquer dos seus escriptos, começavam sempre pelo gasto nariz de cêra: *La mère en permettra la lecture à sa fille.»* A este mesmo tempo Herculano tam-

(1) Acto II, scena 3.
(2) Vid. *Diario do Governo,* n.º 213, de 10 de Setembro de 1838; e *Chronica Litteraria,* n.º 1, de 1840.

bem escreveu um drama em tres actos o *Fronteiro de Africa*. Caíu-se no genero historico, e a mocidade que concorreu ás provas do Conservatorio não soube vibrar outra corda. Sobre um episodio da vida de Gil Vicente existe um outro drama em tres actos e em verso, intitulado *Auto por desaffronta*. (1) Funda-se sobre o motivo que levou Gil Vicente a escrever a Farça de *Ignez Pereira;* o vulto do poeta apparece triste, e vendo-se forçado a fazer rir a Côrte, nas occasiões em que o coração lhe sangrava. A lenda da expatriação de seu filho ali apparece propalada pela classe sacerdotal que elle atacava.

Na *Chronica litteraria* publicou o snr. Braamcamp um juizo critico sobre o drama de Garrett, fazendo sentir a sua valia principalmente pela comparação com o estado em que estava o theatro. Aí diz: «Se um Gomes, um Xavier, ainda enriqueceram o nosso theatro, são quaes scintillantes estrellas em céo nubloso.» O critico academico ainda estava no estado d'aquelles que admiravam as traducções que João Baptista Gomes fazia das tragedias francezas. Em um Soneto de João Evangelista de Moraes Sarmento escripto antes de 1808, encontramos um tremendo elogio ao actor que então representava a traducção do *Fayel*: «*A José Antonio Ferreira de Sousa Lopes, primeiro actor do Theatro do Porto:*

(1) *Torrentes*, p. 147 a 226.

Tu, que o bravo *Fayel* representaste,
Que tanto em cega furia e raiva ardeste,
Que inda mais que *Fayel* te abraziaste:
Só c'uma carta, que cioso lêste
A gloria dos Portuenses elevaste,
E o orgulho dos Romanos abateste. (1)

As traducções de Gomes eram representadas com este apuro. No apreço de Antonio Xavier, Braamcamp não foi mais feliz; apresenta-o como um astro scintillante, quando já a critica o havia destituido. É curioso o seguinte soneto, escripto antes de 1808 á actriz Josepha Thereza Soares, que representava no Theatro do Porto no drama de Xavier, *A Escrava de Mariemburgo:*

Fiel ás leis da critica severa,
  Eu não posso applaudir o inculto escripto,
  Forçada acção, dialogo exquisito,
  Que ás vezes no da farça degenera.
Sim, Josepha, o bom senso não tolera
  Que se falte ao que a historia nos tem dito:
  Ver Pedro o Grande um Pedro pequenito,
  E ouvir baixa mulher ralhar tão fera.
Mágoa foi, (pelo menos, mágoa minha)
  Que empenhasses calor, talento e arte
  Na fria *Escrava*, producção mesquinha.
Porém, já n'isso a industria teve parte:
  Quizeste, dando brilho ao que o não tinha,
  Dar-nos rasão maior para louvar-te. (2)

Este juizo coincide com o de José Agostinho nas *Pateadas;* Braamcamp equivocava-se querendo deri-

(1) *Poesias*, p. 42.
(2) *Id.*, p. 44.

var a traducção restaurada por Garrett, d'estes dois dramaturgos. Falando do estado do Theatro de S. João no Porto, antes da reforma de Garrett, diz que muitos actores se apresentavam ebrios na scena. Para completar esta noticia, eis o elenco da Companhia portugueza d'esse Theatro em 1836:

ACTORES:

Thomaz de Almeida e Silva.
Francisco José Pereira Rainha.
Francisco Martins d'Almeida.
Antonio Manoel de Lima.
Manoel José Monteiro.
José Pereira Rainha.
José Pinto Soares.
José Antonio de Lemos.
Luiz José d'Almeida Rigor e Mello.
Francisco José Pereira.
Diogo José Guedes.
José Antonio Pastor.
Antonio Turchi.

ACTRIZES:

Maria Amalia de Almeida.
Gertrudes Angelina da Cunha.
Maria Emilia de Amorim.
Gabriella Florentina.
Anna Carolina de Almeida.
Ludovina Teixeira de Mello.
Maria Carolina de Figueiredo.
Gabriella Portuense da Cunha. (1)

(1) *Almanak do Porto*, para 1837, p. 133.

Dos actores d'este tempo, escrevia Braamcamp: «a muito custo ainda pisavam o palco scenico homens que passavam o dia trabalhando com o martello ou sentados na tripeça.» Para evitar este estado de envilecimento da arte, Garrett abrira no Conservatorio uma Eschola de Declamação, e já em 1840 em uma fala a D. Maria II declarava as suas grandes esperanças. Depois de haver escripto o *Auto de Gil Vicente*, compôz o drama historico *Philippa de Vilhena*, para ser representado pelos discipulos do Conservatorio, no Theatro do Salitre, em 30 de Maio de 1840, por occasião do anniversario da rainha. (1) O drama appareceu anonymo e com o titulo *Amor e Patria;* representaram-no os alumnos: José da Silva Reis, Maria do Nascimento Barata Salgueiro, José Gerardo Moniz, Maria José dos Santos, Candido J. X. Lopes, Antonio Joaquim Pereira, Vasco da Gama Cabral, Francisco Caetano Lobo, e José Gonçalves. (2)

O drama *Philippa de Vilhena,* funda-se na tradicção da Condessa de Athouguia armar para a revolução de 1640 os seus dois filhos; para dar vida a esta formosa lenda, Garrett recorreu a uns amores entre D. Leonor, e seu primo Dom Jeronymo de Athayde. O pensamento que o inspirou foi lisongear a Casa de Bragança. No prologo confessa o auctor: «Foi um improviso esta comedia, e a sua historia é quasi como do

(1) Vid. infra, p. 256 a descripção d'esta festa.
(2) *Programma do Festejo*, p. 27.

Catão: ía-se compondo e ensaiando, acabou-se e representou-se.» Na primeira vez que se representou, Garrett apenas havia esboçado o drama, sendo a linguagem escripta pelos professores da Eschola de Declamação Cesar Perini de Luca, João Nepomuceno de Seixas, e José Augusto Leal. Cesar Perini punha em prática o systema do theatro italiano convertendo uma *commedia dell arte* em *commedia sostenuta;* para a representação Garrett serviu-se do segundo acto, e para a impressão refundiu tudo de novo. Esta origem explica a fraqueza do drama *Philippa de Vilhena,* pobre de acção em um periodo tão rico de grandes lances e commoções. No seu prologo, Garrett colloca-o acima do celebre *Pinto* de Lemercier. Sobre esta mesma época já citamos o drama *A Revolução de Portugal,* escripta em 1808 por José Anselmo Correia Henriques; não tem episodios de amores, mas falta-lhe a graça que Garrett sabia dar ao que escrevia. José Anselmo Correia Henriques foi Consul em Hamburgo, aonde se distinguiu pelos seus bons ditos, e por uma grande tendencia para não reconhecer credores. Quando já não tinha quem lhe fiasse ao menos o indispensavel para o sustento de um dia, convocou todos aquelles a quem devia, fez-lhes um discurso longo e sentido, e depois de muitos argumentos e protestos, chegou a convencer que pagaria integralmente a todos os seus credores. Para prova do que dizia, leu uma lista pela ordem das antiguidades; mas quando os cavalheiros se retiravam esperançados, José Anselmo preveniu a todos,

de que aquelle que primeiro lhe pedisse dinheiro recuaria para o fundo da lista.

É provavel que Garrett tivesse conhecimento do drama de Correia Henriques, quando diz: «*Não se quiz pintar a acção* exterior de uma revolução, como em tantas composições modernas, nem *em todo o seu movimento interno*, como no citado *Pinto,* e *em outras muitas.*»

Garrett occupado com os trabalhos da Inspecção geral dos Theatros, e da organisação do Conservatorio, compôz em 1841 o drama historico *O Alfageme de Santarem ou a Espada do Condestavel.* Em Novembro de 1841 fôra torpemente destituido dos cargos que exercia graciosamente, pelo ministerio de Costa Cabral; assim teve o tempo que as suas funcções gratuitas lhe roubavam. No prologo, datado de 1 de Outubro de 1841, diz: «Delineou-se este drama em meados de 1839 e effectivamente se compoz agora.» O poeta occupava a maior parte dos seus cuidados na confecção do *Romanceiro;* a influencia d'esta predilecção apparece no *Alfageme,* que abre com a melopêa do *Conde da Allemanha,* repetindo-se no decurso da acção estrophes do *Conde Alarcos.* Queria rehabilitar pelo theatro o gosto da poesia popular; era preciso coragem para fazer cantar em scena o velho romance peninsular, que ainda hoje nas collecções em que anda recolhido, é regeitado pelo facto de ser uma cousa sabida pelos velhos e criadas. É este o juizo que a classe media faz das ricas epopêas mosarabes. Quando um povo perde o senti-

mento da sua poesia, a nacionalidade tambem se torna uma abstracção sem sentido.

Depois do typo de Gil Vicente, Garrett explorou o vago resentimento que o povo conserva de Hespanha, appresentando-lhe o venerando Dom Nuno Alvares Pereira, que o povo, primeiro do que ninguem cantara ajuntando-se á porta do Convento do Carmo e depois sobre a sua sepultura.

Garrett adquirira o tino para conhecer que a verdadeira poesia reside no povo; ao formar o seu terceiro drama romantico, recolheu da *Chronica do Condestabre,* escripta no principio do seculo XV, a graciosa lenda do Alfageme. Elle proprio o confessa: «Tomou para primeira luz do quadro as principaes figuras da interessante anedocta da espada de Nun'Alvares Pereira e da prophecia do *Alfageme de Santarem,* tão sinceramente contada n'aquelle ingenuo estylo patriarchal da primeira *Chronica do Condestavel,* d'onde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram.» Garrett não appresentou essa formosa lenda para se poder fazer o parallelo com o drama. Eis como ella se encontra no capitulo XVII, completada no capitulo LII do citado monumento: (1)

(1) Pelo seguinte trecho de Azurara, se póde determinar o tempo em que foi escripta a *Chronica do Condestabre:*

«Cá sem embargo de se em todollos regnos fazerem geeraes cronicas dos rex d'elles, nom se leixa porém de screver apartadamente os feitos d'alguns seus vassallos, quando o grandor d'elles he assy notavel de que se com razom deve fazer apartada scriptura; assy como se fez em França do duc Joham se-

«Chegando o Priol, & com elle Nunalurez a Santarem. Nunalurez foy bẽ apousentado em Sãcta Maria de palhaães, & hũ dia a tarde depois de çeea sayo Nunalurez a folgar pella praya do tejo afundo contra sancta Eyrea & passou perante a porta de huũ alfageme que moraua acerca da praya, & vyolhe teer ante a porta hũa espada muyto lympa & bem guarnida de seus guarnimentos, & tomoua na mañão & fez pergũta ao alfajeme se lhe corregeria assy huũa sua, & elle lhe respondeo que sy, & muyto milhor, & Nunalurez mandou logo por ella, & mandoua dar ao alfajeme q̃ a corregesse. E em outro dia aa tarde hyndo Nunalurez folgar per aquelle mesmo lugar, & chegando aaporta daquelle meesmo alfajeme vio ja a sua espada estar corregida bem, & muyto a sua vontade, & tomoua na sua mañão, & foy com ella muy ledo, & mãdou logo ao seu comprador que pagasse o alfageme muyto aa sua vontade, & o alfageme lhe respondeo: Senhor eu por agora nõ quero de vos nenhua paga, mas hyrees muyto em boora, & tornarees aqui conde dourem, & entom me pagarees. E Nunalurez lhe respondeo, nom me

nhor de Lançam, e em Castella nos feitos do Cide Ruy Dias, e ainda no nosso regno dos do Conde Nunalvares Pereira, da qual cousa os principes reaaes nom devem seer pouco contentes, cá tanto mais a sua honra he alevantada, quanto elles ham senhoryo sobre mayores e mais excellentes pessoas...» Azurara, *Chronica da Conquista de Guiné*, cap. i. Esta Chronica foi mandada escrever por Dom Affonso v, e terminada a 18 de Fevereiro de 1453; d'onde rigorosamente se conclue, que a *Chronica do Condestavel*, aqui citada, é bastante anterior a esta época.

chamees senhor ca o nom som, mas todauia quero que vos paguem bem. E o aifageme tornou a dizer: Senhor eu vos digo verdade, & assi sera cedo prazendo a Deos. E assi foy verdade que de hy a pouco tempo tornou hy cõde dourem. E elle pagou bem o corregimento da espada como se adiante dira em seu lugar.»

—«Em Santarem auia huũ alfajeme que moraua na ribeyra a sob sancta Maria de palhães; o qual a tempo da morte de Ioão Fernandez andeyro, corregera hũa espada ao condestabre em sendo Nunalurez, & o condestabre lhe mandaua pagar bem seu trabalho, & elle o nom quis receber dizendolhe, que hiria, & vinria muyto em boora a Santarem conde de ourem, & entom lhe pagaria, segundo ja no começo deste liuro faz mençom. Este alfageme era caudeloso & bem andante, & era muy chegado & liado com os castellãos: em quanto em Santarem estiuerom, assi como de nom ser portugues. E tanto era com elles emborilhado que lhe chamauam cismatico, como naquelle tempo chamauam aos maãos portugueses. E por elle assy seer dos cismaticos, hum escudeyro quando el Rey vinha para Santarem despoys da batalha, lhe pedio os beẽs daquelle alfajeme, & ainda ho corpo por captiuo. E el Rey lhe outorgou todo polla maa enformaçam que delle auia. E como el Rey chegou a Santarem o escudeyro tomou logo posse dos beens do alfageme; & ho prendeo como seu captiuo. E a molher do alfageme como vyo seu marido preso, & os beẽs filhados foyse ao condestabre honde estaua hy em Santarem, & falloulhe na razaõ que a seu mari-

do com elle auiera polla espada que lhe corregera, que lhe nom quisera pagua, mas que lhe pagaria quando uiesse a Santarem conde de ourem. E que pois a Deos graças elle era conde de ourem, & seu marido era catiuo, & seus bẽs tomados, que lhe enuiaua pidir por merce que em paga da espada, ouuesse com el Rey q̃ o mandasse soltar, & lhe mãdasse entregar seus beẽs. O condestabre foy bem lembrado de todo o feyto como se passara. E logo caualgou, & se foy a el Rey, & lhe contou todo o que lhe acontecera cõ aquelle alfajeme, & lhe pedio por merce q̃ por sahyr de tal diuida lhe mandasse soltar aquelle alfajeme, & lhe mandasse entregar seus beẽs. E a el Rey aprouue muyto, & lhe fez merce do corpo, & dos beẽs do alfajeme pera desobrigar ao condestabre a que tanto deuia. E assy foy pago o alfajeme ao corrigimento daspada, q̃ corregeo ao cõdestabre, a qual paga per elle foy profetizada grã tẽpo auia.»

O merito de Garrett está na intuição que o levou a dar relevo a esta lenda da *Chronica do Condestabre;* o drama em si, pende um pouco para a exterioridade apparatosa do ultra-romantismo, e não representa o espirito da epoca em que pela primeira vez em Portugal a burguezia teve vida politica. O *Alfageme de Santarem* representou-se em quasi todos os theatros publicos e particulares por causa do ruído patriotico dos seus côros; a lenda do seculo XV não foi comprehendida, e perde-se no labyrintho de situações convencionaes. A verdadeira critica do *Alfageme* está

em approximar o drama da vetusta lenda; esta conserva-se viva, com todo o perfume da crença, como symbolisando o mysterio da voz do povo quando é voz de Deos; o drama, escripto em uma época em que o patriotismo se tornava de convenção, não soube aproveitar-se d'ella, reduzindo-a a um méro accessorio. Garrett bem conheceu que perdia com a approximação da lenda, e apontando sempre em notas e prologos as minimas particularidades de tempo e modo como escrevia ou sentia, omittiu esta circumstancia. Para quem não conhece a tradição do alfageme como se repetia no seculo XV, o drama appresenta algum merecimento de invenção; lido o drama depois d'essas venerandas paginas da Chronica anonyma, fica-se com pena de Garrett; faltava-lhe a intelligencia da reconstrucção do passado pela arte. No *Alfageme* tambem desapparece a limpidez de linguagem, as scenas vem desligadas, e á força de arranhar as fibras patrioticas é que se póde conservar uma platêa attenta. Quando este drama foi escripto, Garrett dispendia o seu espirito pelos camarins secretos das damas lisbonenses; a epoca da Restauração communicara-lhe esse lume de sensualidade que acabou n'elle antes da vida, fazia-o gastar a attenção nos cosmeticos com que pintava a barba e alisava geometricamente o chinó, com que branqueava os dentes postiços, alteando tambem os hombros, e enchumaçando as barrigas das pernas. A sua exterioridade elegante era uma mentira. A fama dos seus habitos não se conciliava com a fama das suas obras; este pos-

tiço arrebicado estava em desharmonia com a ingenuidade espontanea dos escriptos do poeta. Mas quem fez a fama d'esses escriptos, foi o proprio Garrett nos seus prologos e notas, nas suas biographias anonymas, nas suppostas advertencias dos editores; lidos quando o espirito recebe impressões por si, e não pelo que dizem os outros, essas obras em geral revelam uma superficialidade de quem não pensa, e um certo amaneirado de quem não sente. É então que as pertenções a galante do homem se descobrem na ingenuidade affectada do escriptor. O *Alfageme de Santarem* é lindo por ser fundado sobre uma magnifica lenda nacional, mas entra na classe do dramalhão; Garrett era artista, mas era-lhe vedado o vêr para dentro, não teve o *ramus aureus,* de que fala Virgilio, que dá entrada no mundo moral. O typo de Fernão Vaz, como elle personifica o legendario Alfageme, está desnaturado; longe de ser o rude armeiro, que trabalha solitario na sua officina, e que na solidão e na lida revolve na mente as ideias de liberdade e de egualdade, é um director e proprietario de fabrica, rico e insolente. Frei Froilão é um frade velho, bonacheirão, mas sem dignidade; a sua bondade evangelica parece que vem mais da impotencia do que do caracter; em novo teria sido um Frei João, de Rabelais. Garrett não o queria pintar assim, mas escorregou-lhe o pincel; para mostral-o complacente e bom, expõe-no aos dixotes das moças da fabrica do *Alfageme,* que pela sua parte parece pertencer mais ao *povo gordo* da Italia, do que á

recente classe burgueza, que se ía manifestar em Portugal. Frei Froilão mostra o seu amor pela verdade e pela justiça andando a ralhar com todos, com uma impertinencia de velho; com isto queria mostrar Garrett o respeito que se lhe tinha, e a antinomia entre as palavras e as acções. O typo do Condestavel tambem está mal comprehendido; Garrett tocou os traços para o definir bem, mas não teve força; na Chronica anonyma o Condestavel apparece-nos apaixonado por livros de cavalleria, fazendo do poema de *Galaaz* o seu evangelho, e promettendo, como esse heroe, conservar-se solteiro e virgem de corpo e alma, para assim tornar-se invencivel nas armas. (1) Que bello elemento para advinhar um espirito, aonde a prophecia do alfageme ha-de fecundar o pensamento da victoria! Garrett conhecia este topico, mas longe de tirar d'elle todas as feições do caracter, contentou-se em referil-o apenas; uma comparsa diz, depois de um côro: «O Condestavel diz que gosta tanto de romances, que está sempre a lêr n'um livro que trata dos cavalleiros da Tavola Redonda. Se nós lhe cantarmos este romance, quando elle por aqui vier depois da batalha?» (2)

O gosto poetico dos cavalleiros estava no seculo XV em contradicção com os romances populares que ainda se não haviam feito notar; ainda o Marquez de Santilhana julgava despreziveis os que os cantavam.

(1) *Historia da Poesia popular portugueza*, p. 161.
(2) *O Alfageme de Santarem*, act. V, sc. I.

*

Os troveiros francezes distraíam a nossa aristocracia por meio das novas relações com Inglaterra, e a grande poesia das epopêas medievaes mostrava-se-nos já na fórma decadente da novella em prosa. O typo do Condestavel apesar da sua santidade, é representado com pouca poesia. Alda é uma criatura amorosa e quasi mystica, que vem adubar o enredo com amores pelo Condestavel e pelo Alfageme; disputam-na o coração franco do plebeu, e a longanimidade do nobre; a donzella pela força das circumstancias vem a pertencer ao Alfageme; nada tem de historico, isto é, de symbolo da vida burgueza. Os dois typos Mendo Paes e sua irmã Dona Guiomar, são repellentes, e traidores sem grandeza; comprehende-se um *Ricardo III* com todo o abysmo de seus crimes, por que se descobre logicamente a sua degradação, mas n'estes dois typos não é assim: recebem beneficios immensos do Alfageme que os faz por santa gratidão, e, sem se saber por que, odeiam o seu bemfeitor e quasi que o perdem.

A par de todos estes defeitos, Garrett revela de vez em quando a sua invenção intuitiva; o drama começa ao alvorecer, quando entram a bater os malhos nas officinas do Alfageme; canta-se o romance do *Conde da Allemanha*, quando já era sol nado e elle com a rainha dormia. Que bem apropriado! É o povo que começa as revelações pelos seus apodos e parodias; d'aquelle romance para personificar o Conde Andeiro, e a rainha Dona Leonor com quem andava de amores, quem se lembraria, a não ser um artista como Garrett? Du-

ran já achava n'este romance uma certa allusão ao conde Garci Fernandes. O Alfageme tinha sua costella de fidalgo, mas como se viu sem parentes e pobre, apesar de ser creado entre pompas, seguiu a profissão de armeiro, e enriqueceu; a familia que o havia protegido estava decaída, e era elle quem a titulo de emprestimo lhe ía facultando os meios; era assim que pagava a sua gratidão a Dona Guiomar, e a Mendo Paes seu irmão. Na visinhança da fabrica morava uma rapariga chamada Alda, que fôra criada em companhia de Nun' Alvares, e de seu irmão, mas que pela morte do pae d'estes cavalleiros, veiu para a companhia do velho abbade Frei Froilão Dias. O Alfageme gosta de Alda, e á medida que isto se vae conhecendo, Dona Guiomar começa a detestar a donzella, e a não reconhecer a generosidade do armeiro; Mendo Paes tambem se mostra animadverso, por causa da humilhação de devedor, em que anda. Falava-se das revoltas que ameaçavam o reino, por causa dos escandalos da côrte, causadas pela meretriz viuva de Dom Fernando; o Alfageme açacalava as suas espadas para o que desse e viesse. Eis que passa por Santarem Nuno Alvares Pereira, lembra-se dos seus amores da infancia; n'esta occasião entrega a sua espada ao Alfageme para a polir, este conhece n'elle um rival; Nun'Alv'res pretende casar com Alda, apesar de estar compromettido com Dona Leonor de Alvim; Frei Froilão prepara uma scena em que Alda desengana Nun' Alv'res de que não pódem casar; depois de uma longa conversa com a

donzella, o Alfageme vem entregar a Dom Nuno a espada, combate com elle e fere-o em um hombro. Depois dá-lh'a, dizendo que aquelle que a brandir hade ser sempre vencedor. Dom Nuno parte para Lisboa para juntar-se ao Mestre de Avis, o Alfageme casa com Alda, e antes da batalha de Aljubarrota decorrem dois annos. Quando os Castelhanos entram em Santarem, o Alfageme foge para o exercito de Dom João I; estando preso por accusação de suspeito, consegue evadir-se e faz pender a sorte da batalha para o lado dos portuguezes. Finalmente quando entra em Santarem triumphante, depois de ter gasto toda a sua fazenda em armar o povo, é preso por accusações perfidas do fidalgo a quem protegera. O rude Alfageme ao vêr uma ordem assignada por Dom João I, em que lhe chamava traidor, rasgou-a, dando assim melhor fundamento ao odio de Mendo Paes. Felizmente passou Nun' Alv'res, então Condestavel de Portugal, conhece a infamia e a injustiça, manda que soltem o Alfageme, e para salvar a honra do seu monarcha, diz pela primeira vez na sua vida uma mentira, declarando que a ordem de Dom João I era falsa. O drama termina com um hymno. Confrontado este esboço com a prosa pittoresca da lenda, facilmente se descobre aonde está a verdadeira poesia.

CAPITULO V

Garrett e o Frei Luiz de Sousa

Origens do drama *Frei Luiz de Sousa*, em um theatro ambulante da Povoa de Varzim, em 1818. — A *Memoria* de Dom Francisco Alexandre Lobo, sobre a vida de Frei Luiz de Sousa. — Garrett escreve o drama em 1843. — A lenda monastica de Manoel de Sousa Coutinho e Dona Magdalena de Vilhena, como a conta Frei Antonio da Encarnação. — Modificações que Almeida Garrett fez na lenda. — O typo de Telmo Paes.—Lance shakespereano tirado da poesia do povo. A linguagem do peregrino. — Analyse do drama *Frei Luiz de Sousa.*— O Theatro particular de Thalia.— Garrett imita do francez o *Tio Simplicio*, e traduz o *Menteur véridique* de Scribe no *Falar verdade a mentir.—A sobrinha do Marquez* e o novo Theatro de Dona Maria II. — Morte de Garrett.

A verdadeira corôa litteraria de Garrett é o drama *Frei Luiz de Sousa;* está traduzido em quasi todas as linguas modernas, e com rasão é considerado o typo da tragedia nova. Em quasi todos os seus dramas romanticos a comprehensão esthetica fica inferior á intuição poetica das lendas populares sobre que trabalha; no *Frei Luiz de Sousa,* o artista penetra a verdade da vida e da natureza offuscada debaixo da pressão moral de uma sociedade funebremente catholica. A lenda de Frei Luiz de Sousa, tal como anda nas chronicas monasticas, contada por Frei Antonio da Encarnação, Frei Lucas de Santa Catherina, por Frei José da Natividade, por Antonio Touron, Francisco de Santa Maria e muitos outros, é bella; o artista pouco tinha a fazer, se é pouco o trabalho de deduzir das impres-

sões individuaes, recebidas através do prisma religioso, o modo como a natureza sentiu. Garrett reconstruiu tão bem a generalidade, que todas as litteraturas abraçaram a sua creação. As grandes obras têm de ordinario uma origem casual; Lessing e depois d'elle Goethe, receberam em um theatro de bonifrates a ideia profunda do drama o *Fausto;* como por uma analogia de grandeza congenita, a ideia do drama *Frei Luiz de Sousa* foi despertada em Garrett quando fortuitamente viu um arremedo d'este pensamento representado por uma companhia ambulante; na Memoria lida ao Conservatorio, diz o auctor: «Ha muitos annos, discorrendo um verão pela deliciosa beira-mar da provincia do Minho, fui dar com um theatro ambulante de actores castelhanos fazendo suas recitas n'uma tenda de lona, no areal da Povoa de Varzim, além de Villa do Conde. Era tempo de banhos, havia feira e concorrencia grande; fomos á noite ao theatro: davam a *comedia famosa;* não sei de quem, mas o assumpto era este mesmo de Frei Luiz de Sousa. Lembra-me que ri muito de um homem que nadava em certas ondas de papellão, emquanto n'um altinho, mais baixo que o cotovello dos actores, ardia um palaciosinho tambem de papellão... era o de Manoel de Sousa Coutinho em Almada. Fosse de mim, dos actores ou da peça, a acção não me pareceu nada do que hoje a acho, grande, bella, sublime de tragica magestade. Não se obliteram facilmente em mim impressões, que me intalhem, por mais de leve que seja, nas fibras do coração:

e as que alí recebi estavam inteiramente apagadas, quando, poucos annos depois, lendo a celebre *Memoria* do snr. bispo de Vizeu D. Francisco Alexandre Lobo, e relendo, por causa d'ella, a romanesca, mas sincera narrativa do Padre Frei Antonio da Encarnação, pela primeira vez attentei no que era de dramatico aquelle assumpto.»

O tempo em que Garrett viu o primeiro esboço de comedia foi em 1818, como elle confessa em uma nota: «Revolvi muitas collecções de comedias famosas, que são bastantes e volumosas as que temos em Lisboa, e não pude achar aquella que vi na Povoa em 1818.» Só em 1821 é que appareceu publicada pela Academia das Sciencias a *Memoria historica e critica acerca de Frei Luiz de Sousa e suas obras,* por Dom Francisco Alexandre Lobo. (1) Pela leitura do Relatorio de Francisco Adolpho Varnhagem sobre as peças apresentadas ao Conservatorio, lido em 19 de Novembro de 1841, ao citar o *Captivo de Fez,* em que Garrett collaborára, é que o pensamento do drama *Frei Luiz de Sousa* lhe illuminou o espirito. A confrontação d'esse drama com o romance de Ferdinand Denis sobre a lenda de Frei Luiz de Sousa, mais o animou a encetar esse bello trabalho: «Versei muito e com muito affincada attenção a *Memoria* que já citei do douto socio da Academia real de Sciencias, o snr. Bispo de Vizeu; e collecionei todas as fontes d'onde elle deri-

(1) *Hist. e Mem.*, t. VIII.

vou e apurou seu copioso cabedal de noticias e reflexões, etc.» Conta-se que Herculano convidára Garrett para passar algum tempo no retiro da Ajuda e alí escrever o novo drama; notou que antes do amigo vinham baús com fatos e cosmeticos, e que vendo o poeta dispender depois o tempo em conversas, se molestára com elle; mas não eram passados muitos dias Garrett apresentava-lhe para a primeira leitura o drama *Frei Luiz de Sousa*. Foi apresentado o trabalho ao Conservatorio em conferencia de 6 de Maio de 1843; logo a 4 de Julho se representou no theatro particular da Quinta do Pinheiro, desempenhando Garrett o papel de Telmo Paes.

Para bem apreciar a criação d'este drama, é indispensavel conhecer a lenda mais pura sobre que Garrett trabalhou, determinar os elementos poeticos que havia a aproveitar, como foram interpretados, e que situações novas introduziu no drama.

Eis a lenda de Frei Luiz de Sousa, como a conta Frei Antonio da Encarnação: «veiu a casar com Dona Magdalena de Vilhena, viuva de poucos annos de Dom João de Portugal, que ficou juntamente com seu pae Dom Manoel de Portugal, primeiro conde de Vimioso, na batalha de Alcacer em Africa, servindo e seguindo a el-rei Dom Sebastião. Com esta senhora esteve casado alguns annos, sem d'ella ter mais que uma filha, que falleceu de pouca edade; até que ambos de commum consentimento fizeram um divorcio santo, e se metteram na religião. — Sobre o motivo proximo que

tiveram para uma resolução tão notavel, ouvimos falar variamente; porém tomando informação de pessoas que d'isso tinham certa sciencia, achamos que foi o seguinte: Moravam na sua quinta de Almada, e succedeu que estando ausente Manoel de Sousa Coutinho, visitou o padre Frei Jorge Coutinho seu irmão um dia sua cunhada D. Magdalena; estando ambos praticando, lhe deram recado que lhe queria um Peregrino, que vinha de fóra do reino. E mandado vir á sua presença, disse:—Senhora, sou portuguez, fui por devoção visitar os logares santos de Jerusalem, e querendo-me já voltar pera este Reino, me foi demandar um homem portuguez, segundo se colhia do seu falar, o qual depois de se informar de quem eu era, e como vinha pera Portugal, me encommendou que passasse por esta villa; e sendo vossa mercê viva lhe dissesse, que ainda por lá vivia quem se lembrava de v. mercê. Isto é o que me trouxe aqui. Ficou D. Magdalena suspensa, ouvindo este recado, e perguntou que estatura de corpo, que feições e que côr de rosto tinha o homem de quem déra aquelle recado? O peregrino foi descrevendo todos os accidentes pessoaes assi como os tinha visto com os olhos; e tudo quanto quadrava ao vivo, á pessoa de Dom João de Portugal. Deu um desmaio a D. Magdalena de Vilhena, o que vendo o Mestre Frei Jorge Coutinho levantou-se e saíu com o peregrino para a sala de fóra, aonde havia muitos quadros, entre os quaes estava tambem o retrato de Dom João de Portugal, e disse ao Peregrino:—Se virdes a imagem

d'aquelle homem que vos deu o recado em Jerusalem, conhecel-o-heis? respondeu que sim; e correndo os olhos pelos quadros sem demora, apontou para o quadro de Dom João de Portugal, dizendo, que o homem que lhe falára, todo se parecia com aquella imagem; e com isto se despediu.—Este foi o motivo que houve para se apartar Manoel de Sousa Coutinho de D. Magdalena de Vilhena, depois de viverem tantos annos tão bem casados: porque chegando elle de fóra, ella lhe relatou tudo o que tinha passado com o peregrino, e o mais que tinha visto seu irmão o Mestre Frei Jorge, e assi que visse o que na materia se devia fazer. Não se suspendeu, mas respondeu logo dizendo: Até agora, senhora, vivi em boa fé com vosco; e creio de vós que na mesma vivestes commigo; porque fio de vós que não casarieis outra vez se não tivereis por certa a morte de vosso primeiro esposo Dom João de Portugal; porém se foi engano inculpavel, ou isto é ordem de Deos pera escolhermos melhor vida, desde logo para sempre nos apartemos. Não daremos de nós boa conta a Deos, se he ordem sua, que estas sempre tem por alvo, o que mais he perfeição; e nem ainda ao mundo, se ficarmos n'elle apartados; o que mais convém he fugir para o sagrado da religião. Não fugiremos de todo ao mundo, se fugirmos para onde possamos vêr seus tratos, convém apartar d'elle de sorte, que nem nos veja mais, nem o vejamos. O caminho está franco; pois um penhor que tivemos foi Deos servido de o levar para si em tenros annos; está

no céo, assi o creio, pera lá nos chamam as saudades; a edade já nos desengana; a vaidade do mundo a vozes clama; a occasião presente nos obriga; o exemplo dos Condes de Vimioso, que com santo divorcio se retiraram, elle para o convento de Bemfica, ella para o do Sacramento, novo espelho de perfeição, exemplar escondido de virtude, em tudo, deleitoso jardim pera o Céo, nos convida e anima juntamente o seguir seus passos pelos mesmos caminhos: esta eleição parece necessaria, este emprego julgo melhor.—Mal tinha acabado de falar com mais viva eloquencia, quando Dona Magdalena se mostrou em tudo mui conforme, sem o minimo signal de sentimento, porque lhe ditava o juiso interiormente, e a vontade abraza tudo quanto estava ouvindo. Tinham os Condes de Vimioso Dom Luiz de Portugal e Dona Joanna de Mendonça, fundado n'aquelle tempo o Mosteiro do Sacramento, que ainda estava junto ao Postigo do Arcebispo, abaixo de Sam Vicente de Fóra, aonde a condessa professára; e o conde estava em Sam Domingos de Bemfica; seguiram ambos a mesma derrota, Dona Magdalena tomou o habito no Sacramento, e Manoel de Sousa Coutinho em Sam Domingos de Bemfica; e pela grande amizade que tinha com o Conde, até o nome de Manoel renunciou e tomou o nome de Luiz: ella se chamou Soror Magdalena das Chagas, e emquanto viveram não se viram mais, nem se falaram, nem ainda se trataram por escripto.» (1) É esta a lenda pura de Frei Luiz

(1) Frei Antonio da Encarnação, *Historia de S. Domingos*, Part. II, no Prologo e Vida de Frei Luiz de Sousa, ed. de 1662.

de Sousa, como corria no seculo XVII, recolhida por Frei Antonio da Encarnação de pessoas *que d'isso tinham sciencia certa.* Ácerca do credito que elle merece, basta saber que foi Vigario do Convento do Sacramento, aonde viveu D. Magdalena de Vilhena, vindo em 1650 a ser Prior de Bemfica, aonde haveria dezoito ou vinte annos que morrera Frei Luiz de Sousa. (1)

Garrett tornou Frei Luiz de Sousa mais politico, D. Magdalena de Vilhena mais apaixonada, sua filha morta só depois da catastrophe, e o Peregrino vindo a ser o proprio Dom João de Portugal. Todos estes toques eram indispensaveis para dar vida ao drama, e tirar-lhe essa monotonia sinistra do monachismo. O typo do velho escudeiro Telmo-Paes pertence inteiramente a Garrett; representa um passado incerto e tenebroso que ameaça constantemente a felicidade presente. No drama a filha de Manoel de Sousa chama-se Dona Maria de Vilhena, e na lenda monastica é Dona Anna. Em uma nota Garrett explica o motivo da alteração: «Francisco de Santa Maria chama Dona Anna, e eu Dona Maria de Noronha, fundado na grande auctoridade de meu tio Dom Frei Alexandre, que assim o tinha emendado no exemplar do seu uso, e era homem de escrupuloso rigor em todos os pontos.» (2) Em tudo o mais Garrett seguiu os dados biographicos

(1) D. Francisco Alexandre Lobo, *Obras*, t. II, p. 111.
(2) Not. G, p. 185.

deduzidos pelo Bispo Lobo; para o final do primeiro acto dava a historia e a reminiscencia do theatro ambulante da Povoa o incendio da casa de Manoel de Sousa em Almada; para fechar o segundo acto lá estava a lenda com o apparecimento fatal do peregrino de Jerusalem; no terceiro acto Garrett eleva-se á altura do genio: D. Maria, sobrevive para coroar a catastrophe morrendo de vergonha diante da tremenda revelação da existencia do primeiro marido de sua mãe. Vejamos como Garrett dispôz todos estes elementos.

Dona Magdalena de Vilhena está em Almada, casada com Manoel de Sousa Coutinho; o fructo d'aquella felicidade é uma filha de treze annos de edade, D. Maria de Noronha. Magdalena tem o seu marido ausente, e um presentimento vago de tristeza vem ennublar-lhe a alma. Estava a tarde no fim. O velho escudeiro Telmo apparece, aio fiel do seu primeiro marido Dom João de Portugal, morto havia vinte annos em Africa na malaventurada expedição de Dom Sebastião. A presença do escudeiro, o andar sempre a avivar a memoria do seu primeiro amo, e elle ter a crença de que vivo ou morto Dom João de Portugal ha de vir do captiveiro, fazem nascer em Dona Magdalena esta pressão que ás vezes a assalta. O susto augmenta-se com receio de que o venha a saber sua innocente filha, e pede a Telmo para que nunca lhe fale n'estas cousas. É bella a situação em que Dona Magdalena se justifica, dizendo que empregara todos os meios para certificar-se se Dom João de Portugal estaria vivo:

«MAGDALENA: Tudo foi inutil; e a ninguem mais ficou resto de duvida.

TELMO: Senão a mim.

MAGDALENA: Duvida de fiel servidor, esperança de leal amigo, meu bom Telmo! que diz com vosso coração, mas que tem atormentado o meu... E então sem nenhum fundamento, sem o mais leve indicio... Pois dizei-me em consciencia, dizei-m'o de uma vez claro e desenganado: a que se apega esta vossa credulidade de sette... e hoje mais quatorze... vinte e um annos?

TELMO, *(gravemente)*: A's palavras, ás formaes palavras d'aquella carta escripta na propria madrugada do dia da batalha, e entregue a Frei Jorge que vol-a trouxe. *Vivo ou morto*, resava ella, *vivo ou morto*... Não me esqueceu uma letra d'aquellas palavras; e eu sei que homem era meu amo para as escrever em vão: *vivo ou morto, Magdalena, hei de vêr-vos pelo menos ainda uma vez n'este mundo*. Não era assim que dizia?

MAGDALENA, *(aterrada)*: Era.

TELMO: Vivo não veiu... inda mal! E morto... a sua alma, a sua figura...

MAGDALENA *(possuida de grande terror)*: Jesus, homem!

TELMO: Não vos appareceu, de certo.

MAGDALENA: Não; credo!

TELMO, *(mysterioso)*: Bem sei que não. Queria-vos muito; e a sua primeira visita, como de rasão, seria para minha senhora. Mas não se ia sem apparecer tambem ao seu aio velho.

MAGDALENA: Valha-me Deos, Telmo! Conheço que desarrasoaes, e comtudo as vossas palavras metem-me um medo... Não me faças mais desgraçada.»

Esta scena é na realidade shakespereana. Garrett elevou-se a ella porque se approximou da grande poesia da natureza, que guardara em uma reminiscencia da infancia. Era assim que no lar domestico, na quinta do Castello, quando tinha nove annos, lhe falava uma velha mulata que o adormentava, chamada Rosa de Lima. (1)

(1) Vid. supra, p. 123.

Dona Magdalena de Vilhena continúa receiosa, mas desvanece-se esta sombra com uma preoccupação maior, a demora de seu marido, sendo já noite fechada, grassando a peste em Lisboa e o *tempo das alterações* politicas. O velho Telmo vae ao Convento dos Dominicos perguntar a Frei Jorge, irmão de Manoel de Sousa, se ha alguma novidade. Dona Maria apparecera cantando o romance da batalha de Alcacer, e fica fazendo companhia a sua mãe; a segunda vista de que é dotada, a rara intelligencia e sensibilidade que a menina aos treze annos manifesta hão de ser para ella uma fatalidade. Frei Jorge viera do convento tambem anciado com a demora de Manoel de Sousa; traz uma noticia, que prepara o lance final do acto, diz que o Bispo Dom Miguel de Castro, vem fugido da peste hospedar-se no seu convento; o Bispo era o presidente do governo posto por Philippe de Castella. Pouco depois entra Manoel de Sousa com uma perturbação immensa; sabe que o governo dos traidores vem estabelecer-se na sua casa para gosar os ares puros de Almada. Diz a sua mulher que é necessario saírem todos antes que os governadores cheguem. Magdalena hesita, não quer ir morar na casa que fôra de seu primeiro marido, ideias aziagas lhe occorrem; mas o tempo urge, os governadores estão prestes a entrarem em casa, e Manoel de Sousa, levado pelo pundonor portuguez e protesto contra essa expoliação, lança fogo ao bello retiro de Almada, em que passara os mais felizes annos da vida. O acto termina admiravelmente. Segundo a

biographia, Manoel de Sousa Coutinho andou homisiado por causa d'esta solemne affronta ao governo de Castella. Garrett aproveitou-se com um grande tino d'esta situação capital.

O seguinte acto passa-se no palacio que fôra de Dom João de Portugal, primeiro marido de Dona Magdalena de Vilhena. Segundo a historia, Manoel de Sousa estava na America, entregue a operações commerciaes; no drama a sua ausencia é devida ao homisio em uma quinta de alem do Alfeite. A innocente Dona Maria traz a custo o escudeiro Telmo Paes a uma sala escura para que lhe diga de quem é o retrato que tanto perturbou sua mãe, ao entrar descuidada n'aquella casa. Telmo hesita, tartamudeia; porém Manoel de Sousa apparece embuçado como quem vem do seu escondrijo, e responde: «Aquelle era Dom João de Portugal, um honrado fidalgo e um valente cavalleiro.» E fica conversando com a filha para lhe desvanecer preoccupações, e á espera que Dona Magdalena acorde. Frei Jorge chega a dar parte a seu irmão de que está livre das suspeitas dos governadores e de Miguel de Moura, e vem convidal-o para ir com elle agradecer ao Arcebispo, que está de volta de Lisboa. Dona Maria pede com fervor a seu pae para que a leve comsigo; quer visitar no Convento do Sacramento Dona Joanna. O unico obstaculo era o estado de abatimento em que sua mãe estava. A final D. Maria obtem a licenca, sua mãe receia ficar só, mas Frei Jorge a alenta, e não sáe com Manoel de Sousa. Quando Magda-

lena lhe confessa os grandes sobresaltos em que anda, annuncia-se a chegada de um Romeiro, que pretende falar-lhe. O lance está á altura de Shakespeare, mas pertence á tradição monastica do seculo XVII; o talento de Garrett faz do Romeiro o proprio Dom João de Portugal. A mensagem que o Romeiro vae dando, apenas leva a crêr que ainda existe o primeiro marido de D. Magdalena; mas as respostas á promettida protecção de Manoel de Sousa, fazem sentir que elle está presente:

Frei Jorge: Deos quiz trazer-vos á terra de vossos paes; e quando for sua vontade ireis morrer socegado nos braços de vossos filhos.

Romeiro: Eu não tenho filhos, padre.

Frei Jorge: No seio da vossa familia.

Romeiro: A minha familia... já não tenho familia.

Magdalena: Sempre ha amigos...

Romeiro: Parentes!.. Os mais chegados, os que eu me importava achar... contaram com a minha morte, fizeram a sua felicidade com ella: hão de jurar que me não conhecem.

Magdalena: Haverá tão má gente... e tão vil que tal faça?

Romeiro: Necessidade pode muito... Deos lh'o perdoará, se poder!

Magdalena: Não façaes juizos temerarios, bom romeiro.

Romeiro: Não faço. De parentes, já sei mais do que queria: amigos, tenho um; com esse conto.

Frei Jorge: Já não sois tão infeliz.

Magdalena: E o que eu poder fazer-vos, todo o amparo e gasalhado que poder dar-vos, contae commigo, bom velho, e *com o meu marido*, que ha de folgar de vos proteger...

Romeiro: *Eu já vos pedi alguma cousa?*

É n'esta comprehensão da alma que se revela o artista; pela primeira vez se lhe abriu á intelligencia o

mundo moral; o dialogo eleva-o successivamente a uma altura que torna o final sublime:

MAGDALENA, *(aterrada):* E quem vos mandou, homem?
ROMEIRO: Um homem foi, e honrado homem... a quem unicamente deví a liberdade... a *ninguem* mais. Jurei fazer-lhe a vontade, e vim.
MAGDALENA: Como se chama?
ROMEIRO: O seu nome nem o da sua gente nunca o disse a *ninguem* no captiveiro.
MAGDALENA: Mas emfim, dizei vós...
ROMEIRO: As suas palavras, trago-as escriptas no coração com as lagrimas de sangue que lhe vi chorar, que muitas vezes me caíram n'estas mãos, que me correram por estas faces. *Ninguem* o consolava, senão eu... e Deos! Vêde se me esqueceriam as suas palavras.»

É então que Frei Jorge o leva á sala dos retratos, pergunta-lhe se entre aquelles quadros visse a figura de quem o mandou se o reconheceria. O Romeiro aponta insensivelmente para o retrato de Dom João de Portugal; Frei Jorge pergunta-lhe outra vez attonito: «Romeiro, romeiro, quem és tu?» e elle responde apontando para o retrato: «Ninguem».

Se Garrett tivesse seguido servilmente a lenda monachal, aqui acabava o drama, por que o Romeiro desapparece, e não se torna mais a falar d'elle. Mas a existencia de uma filha do casamento de Manoel de Sousa, e a presença de Dom João de Portugal, prestam elementos para o acto final, ainda melhor do que os dois primeiros. Os terrores de Manoel de Sousa, ao vêr que sua filha vae ficar sem pae e sem mãe, coberta de opprobrio, ferida de repente na sua candura e sensibilidade; o en-

contro do Romeiro com o seu velho aio Telmo Paes; a profissão de Manoel de Sousa e sua mulher, recebendo o habito de Sam Domingos, e sua filha entrando desvairada na egreja a pedir que declarem que ella não é filha do crime, e a sua morte repentina e de vergonha ao vêr surgir o Romeiro no templo não tem eguaes na litteratura moderna da Europa. O pedido do Romeiro a Telmo para que vá salval-os, declarando que elle é impostor, um aventureiro mandado pelos inimigos de Manoel de Sousa, lançam sobre o quadro uma sombra indefinivel em que o espirito se perde. Tinha rasão Edgar Quinet, quando no livro *Vacances en Espagne* aconselhava aos francezes que traduzissem este drama de Garrett. O apparecimento de *Frei Luiz de Sousa* em 1843 era o mais eloquente prottesto do restaurador do theatro contra aquelles que corrompiam a sua obra com os exageros do Ultra-Romantismo.

Em 1844 escreveu Garrett uma comedia, imitada do francez, e com certeza por instancias e pedidos. *O Tio Simplicio* foi representado a 11 de Abril d'este anno por uma sociedade de curiosos; o poeta explica o motivo da sua composição: «*O Tio Simplicio* foi composto para a abertura do elegante theatro da sociedade chamada Thalia, onde concorrem como actores e espectadores as primeiras pessoas e as principaes familias do reino. O auctor é vice-presidente d'aquella sociedade e como tal a quiz brindar com uma composição nova.» Da comedia *Falar verdade a mentir,* representada a 7 de Abril de 1845, diz: «A ideia geral

tambem é do repertorio francez, como a antecedente... Egualmente foi composta esta peça para o Theatro de Thalia, e n'elle representada com muita acceitação e applauso.» Esta comedia é livremente imitada do *Menteur véridique,* vaudeville de Scribe, representado pela primeira vez em Paris no Gymnasio dramatico a 24 de Abril de 1823. (1) Garrett chrismou os personagens *Franval* em Braz Ferreira, *Lucie* em Amalia, *Edouard de Sainville* em Duarte Guedes, *Lolive* em José Felix, *Comte de Saint Marcel,* General Lemos, *Rose,* Joaquina; apparecem tambem um lacaio e criado sem libré, tirados da comedia de Scribe. O elogio de Garrett está na superioridade do chiste; a lingua portugueza é riquissima nas expressões chulas e de giria com que Garrett nacionalisou a comedia franceza. Infelizmente o expediente usado por Garrett com tanta franqueza, foi o unico adoptado pela mocidade portugueza; mudaram os nomes dos personagens e os logares da acção, e declararam-se originaes, a ponto de votarem Garrett ao esquecimento, depois da sua morte. Herculano revoltava-se contra esta negra vileza. Restam de Garrett mais duas comedias, intituladas *As Prophecias de Bandarra,* e o *Noivado no Dá-Fundo, ou Cada terra com seu uso e cada roca com seu fuso.* No meio d'estes trabalhos de composição, gastou o poeta toda a sua actividade na creação do Conservatorio e na edificação do Theatro. Garrett teve o prazer de

(1) *Theatro de Scribe,* t. VII, p. 201. Ed. 1855.

vêr representado a sua ultima comedia *A Sobrinha do Marquez,* em o novo theatro de Dona Maria II, a 4 de Abril de 1848. A edificação d'este theatro na praça do Rocio, sobre as ruinas do palacio da Inquisição, era o triumpho da sociedade burgueza, que sacudia o pezadello do machinismo; ainda assim foi preciso vencer os preconceitos da ignorancia, e os apodos dos retardatarios. Castilho ridicularisou a obra chamando-lhe Theatro Agrião, titulo grotesco do theatro de D. Maria II, tirado do facto de ser fundado sobre estacaria, por causa do terreno humido e quasi pantanoso. Garrett acceitou o apodo, dizendo no *Arco de Sant'Anna,* que a letra dos nossos hymnos politicos devia «passar á posteridade gravada... na fachada do Theatro Agrião...» (1)

Alí se representou a Comedia *Sobrinha do Marquez,* fundada sobre o equivoco de D. Marianna de Mello, sobrinha de Pombal passar por sobrinha de um negociante de atacado Manoel Simões, e de Dom Luiz de Tavora, affectar egualmente o mesmo parentesco. O Marquez quer aliar a sobrinha com a casa dos Tavoras, a quem trucidara, porque sabe que depois da morte de Dom José, fica sem valimento, e d'esse modo evita o ser perseguido. D. Marianna e Dom Luiz amam-se em quanto se crêem fidalgos, e aborrecem-se quando cada um julga o outro sobrinho do mercieiro Manoel Simões. O preço do casamento, que o Marquez offere-

(1) Tom. II, cap. XXV.

ce, é soltar do carcere o pae de Dom Luiz, que alí está ha bastantes annos. Morre el-rei Dom José, Pombal é destituido, abre-se a prisão ao velho Tavora, que abraça seu filho e lhe dá licença para casar com Dona Marianna de Mello. O final da comedia é menos natural e deixa uma impressão de desagrado porque o ideal nunca póde ser representado por uma falta de dignidade. Apesar d'isto, Garrett mostrou-se um apaixonado poeta lyrico nas *Folhas caídas*, revelação quasi indiscreta das suas aventuras de amor; foi o seu ultimo e mais fogoso canto, morrendo em Lisboa a 10 de Dezembro de 1854.

Vimos até aqui como elle trabalhou para a creação de uma litteratura dramatica em Portugal; vejamos como conseguiu fazer por algum tempo reviver a tradição de Gil Vicente, logrando por meio d'ella enthusiasmar os politicos e alevantar o edificio do Theatro portuguez.

LIVRO X

FUNDAÇÃO DO THEATRO MODERNO

Durante a edade media perdera-se a ideia do theatro classico na Europa; sómente as informes representações populares feitas pelos histriões das encruzilhadas salvaram a tradição, esquecida até aos primeiros annos da Renascença. Este facto deu-se em Portugal com a mesma fatalidade da historia. Creado entre a pompa das salas reaes, ennobrecido nos serões dos paços da Ribeira, do Castello, e de Almeirim, quando os desastres politicos afastaram a alegria das festas dramaticas, e os monarchas acompanharam a moda das côrtes, que accolhiam sómente as *Operas* e *ballets,* o Theatro nacional desceu aos *Pateos* e *côrros* da plebe, e aí se conservou esquecido, á espera de um genio que tivesse a intuição da alma portugueza, e viesse dizer ao pobre

Lazaro: *Surge et ambula.* Muitos foram os chamados para esta grande obra de resurreição, mas poucos a levaram a cabo. Antonio José, Nicolau Luiz, Manoel de Figueiredo, e Garção, comprehenderam a necessidade de dar vida a este engeitado da realeza, a este reprobo do catholicismo; trabalharam para o alevantar, invocaram os manes de Gil Vicente e de Ferreira, mas a tradição ficou surda, inanimada. Não lhes faltava a intuição da arte, faltava-lhes sim a comprehensão do seu tempo. Restaurar o theatro portuguez não era sómente pôr em voga uma dada fórma litteraria, era mais, era começar pelo theatro a revolução social, inaugurada em 1832 pelo immortal Mousinho da Silveira. Já depois de consolidados os trabalhos e reformas politicas d'este martyr da liberdade, é que o theatro foi considerado como uma necessidade moral da nossa sociedade, e uma eschola para doutrinar a renovação dos costumes.

CAPITULO I

O Theatro nacional (1836-1854)

Os barracões do Bairro Alto, do Becco da Comedia, do Pateo do Patriarcha, Salitre e Rua dos Condes.—Creada a litteratura dramatica, era preciso fundar um local digno da sociedade moderna. Fim da guerra civil. Os edificios das extinctas ordens monasticas. — Primeira renovação artistica: o Decreto de 5 de Maio de 1835. Morte de Agostinho José Freire. — Esforços do Governador civil Larcher em Janeiro de 1836 para a fundação de um Theatro por accionistas.— O terreno da Annunciada. — A revolução de 1836; Manoel Passos no poder.—A Portaria de 28 de Septembro de 1836: Garrett nomeado para propôr um plano de restauração do theatro portuguez.—O Relatorio de Garrett, de 12 de Novembro de 1836. — O Decreto de 15 de Novembro de 1836, creando a Inspecção geral dos Theatros e espectaculos nacionaes, o Conservatorio da Arte Dramatica, e a formação de uma Sociedade para a fundação do theatro.

Em 1836, trez annos depois do triumpho da causa constitucional, é que apparecem as primeiras leis decretando a restauração do theatro; não bastava secularisar a sociedade abolindo as Ordens religiosas, nem emancipar a terra extinguindo os Foraes, nem garantir o trabalho abolindo os Dizimos, nem tornar effectivos os direitos nivelando as classes, acabando com os privilegios e criando um Processo com publicidade; a restauração do Theatro era como o primeiro desabafo d'esta independencia moral.

O homem que primeiro apostolou esta profunda verdade, tinha tido uma mocidade corrompida por uma cultura classica fradesca, mas que durante os

annos de desterro pelas principaes cidades da Europa assistira ao movimento do Romantismo, e aprendêra a conhecer como se dá vida ao genio de uma nacionalidade. Cabe esta gloria a Garrett, e é o seu unico titulo de immortalidade. Ao passo que trabalhava na redacção da lei administrativa, revolvia na mente as formulas mysteriosas com que havia de evocar um morto de seculos — o Theatro. Possuia mais do que Antonio José, do que Garção ou do que Antonio Xavier, uma educação artistica e acima de tudo a comprehensão do seu tempo; este condão fizera tambem de Gil Vicente o primeiro creador do nosso theatro. Foi por isto que o theatro portuguez se levantou e teve vida, emquanto viveu Garrett. Regressando a Portugal depois de ter visto os sumptuosos theatros de Londres e de Paris, encontrou Garrett o theatro nacional acantoado nos barracões do *Bairro Alto* e do *Becco da Comedia,* vergonhosamente sumido no *Pateo do Patriarcha,* nos pardieiros do *Salitre* e da *Rua dos Condes;* tendo por actores borrachos sem consciencia, que declamavam por melopêa e que não comprehendiam o que era um caracter; o repertorio condizia com o mais, reles traducções de maus dramas francezes, apimentados com obscenidades. Garrett comprehendeu que tinhamos para com o theatro nacional uma divida em aberto de quatro seculos. A natureza do mal indicava a ordem dos remedios:

1.º Crear o Drama portuguez; educar a mocidade para dedicar-se ao estudo e creação da scena. Á ma-

neira de França e Inglaterra, organisar um *Conservatorio dramatico.*

2.º Inspeccionar os theatros do reino, moralisal-os, policial-os, para os tornar dignos de respeito, e serem recebidos como eschola. Em França tambem existia a Intendencia dos Theatros.

3.º Levantar um edificio digno das tradições do theatro nacional, a par da ideia de instituição social, que se lhe ligava na Europa.

Estes tres problemas, occuparam a attenção de Garrett no meio dos trabalhos politicos; em relação intima com os homens do poder, achava-se em condições para conseguir o intento; para o edificio do theatro haviam bastantes conventos das ordens religiosas extinctas em 1834. O mais difficil era educar uma mocidade forte e creadora, que nem comprehendia a transformação que se dava em volta de si. Garrett conseguiu tudo, ao menos temporariamente. Fez um impossivel. Depois da sua morte, as cousas voltaram ao natural, a mediocridade ficou mediocridade.

Logo em 1835, o primeiro signal de que acordava em Portugal a vida artistica, foi o Decreto de 5 de Maio d'este anno, referendado por Agostinho José Freire, para «*promover a Arte da Musica e fazer aproveitar os talentos, que para ella apparecem.*» Com a boa fé de revolucionarios, as leis eram dictadas não para manter os governos, mas para acudir ás necessidades moraes do povo. O Seminario da Egreja Patriarchal da Lisboa foi convertido ou substituido

por um Conservatorio de Musica. Nas aulas abertas ao publico se começou a ensinar musica sacra «*propria dos officios divinos, e a profana, incluindo o estudo das peças do Theatro italiano.*» (1) Por este artigo se vêem já as providencias remotas com relação ao theatro. A Direcção do Conservatorio de Musica foi dada ao primeiro artista portuguez moderno João Domingos Bomtempo; o archivo musical, da Bibliotheca Publica aonde se guardára com a extincção do Seminario, passou para o Cartorio da nova Instituição, para ser «*augmentado pelo Director geral com todas as peças notaveis dos authores modernos assim naturaes como estrangeiros.*» (2) Nomearam-se professores: da aula de Preparatorios e Rudimentos, José Theodoro Hygino e Silva; de Instrumentos de latão Francisco Hukenbuk; de Instrumentos de palheta José Avelino Canogia; de Instrumentos de arco João Jordani; de Orchestra, o presbytero José Marques; e de Canto, Antonio José Soares. (3) Sobre o merecimento d'estes artistas, merece consultar-se o bello livro do snr. Joaquim de Vasconcellos sobre os *Musicos Portuguezes.*

A obra encetada por Agostinho José Freire foi interrompida por um desastre. Começava a realisar-se a prophecia de Mousinho da Silveira: a divisão dos par-

(1) Lei de 5 de Maio de 1835, art. 7.
(2) Id., art. 8.
(3) Id., art. 10.

tidos ia principiando a comprommetter a causa constitucional. A 2 de Septembro de 1836 foi a revolução chamada *Septembrista*, da qual veiu a resultar o assassinato de Agostinho José Freire no caminho de Cintra, e a elevação de Manoel da Silva Passos ao poder. O novo ministro era natural do Porto e patricio de Garrett; facil foi para o artista aliciar o politico para a obra de renovação; Passos Manoel angariando a popularidade em artigos de jornal que elle proprio escrevia, conheceu que o pensamento de Garrett servia o seu intento.

A morte de Agostinho José Freire é um facto sobre o qual a historia já póde decidir com imparcialidade; a perda do secretario e presidente das côrtes de 1822 foi uma ruina nacional. Agostinho José Freire não recebeu pelos seus grandes trabalhos melhor compensação do que Mousinho da Silveira! E a estas duas cabeças politicas e estrategicas deveu Portugal a sua liberdade e todas as grandes reformas. Mousinho da Silveira morre por causa da ingratidão imperial; Agostinho José Freire é assassinado por um tiro saído d'entre uns ambiciosos revoltados na Pampulha. A emigração ensinou a este grande ministro quaes as reformas de que Portugal carecia. Depois do restabelecimento do governo absoluto, e da aviltante jornada de Villa Franca, Agostinho Jesé Freire emigrou para Jersey, percorrendo depois a França, Inglaterra, Allemanha e toda a Suissa. Dava-se n'este periodo a grande Renascença da litteratura moderna, chamada o Ro-

mantismo. Com o regresso de D. Miguel a Portugal, Agostinho José Freire teve segunda vez de refugiarse no estrangeiro: «N'esta segunda expatriação, como na primeira, tão inimigo da ociosidade como do despotismo, o nobre emigrado empregou utilmente o seu tempo viajando por toda a Europa, assistindo ás prelecções de varios sabios e cultivando a communicação de distinctos litteratos, que n'elle não só amavam a polidez de suas acções, as graças do seu espirito e a sua vasta instrucção, mas tambem veneravam o celebre orador e o Presidente das Cortes Portuguezas.» (1) Este facto explica o pensamento que ditou a Portaria e Instrucções de 18 de Fereveiro de 1835 para a formação da Academia de Bellas Artes em Lisboa e os Decretos de melhoramentos na Bibliotheca publica. A Agostinho José Freire, pelos seus brilhantes planos estrategicos, se deveu o triumpo definitivo da causa constitucional. Elle fez adoptar o plano que levou ao Algarve uma força de 2500 homens que saíram do Douro a 22 de Junho de 1833, d'onde resultou o ser tomada Lisboa a 24 de Julho d'esse mesmo anno. O Decreto de 31 de Janeiro de 1835 confessa publicamente estes factos. Por tudo isto, Dom Pedro IV aconselhara a sua filha uma confiança illimitada em Agostinho José Freire. Deu isto causa á sua morte. Vendo-se por todos os lados assaltado por aquelles que abusavam da liber-

(1) *Resumo historico da vida e tragico fim de Agostinho José Freire,* p. 9. Lisboa, 1837.

dade, demittiu-se de todos os cargos publicos que exercia depois da chamada revolução de Setembro. Chamado ao Paço na manhã de 4 de Novembro de 1836, assaltaram-lhe a carroagem no sitio da Pampulha, dilaceram-no com tiros e arrebataram-lhe todas as decorações que trazia, sendo d'ali lavado o corpo quasi nú em um maca para a vala commum. D'esta immensa catastrophe, complemento de sedição de Septembro resultara a entrada de Manoel da Silva Passos nos conselhos da corôa, aonde em Relatorio de 26 de Novembro de 1836, dizia: «Duas revoluções tiveram logar em menos de dois mezes, e sem embargo *não consta de um só crime ou excesso praticado.*» Estes phenomenos de somno de consciencia são precursores da extincção do senso moral e da morte de um povo. Durante o governo de Agostinho José Freire se emprehenderam os primeiros esforços para a fundação do Theatro nacional.

Em Janeiro de 1836 era Governador Civil de Lisboa Joaquim Larcher; talvez em coadjuvação do pensamento de Agostinho José Freire, tratou elle de organisar uma associação, para por meio de acções comprarem o terreno para a edificação de um theatro nacional. Chegou a formar um plano e proposta de meios; examinaram os terrenos para se escolher o local apropriado; redigiram-se as condições da companhia, indicaram os nomes dos cavalheiros que acceitariam o convite para subscriptores, e ponderou-se que o terreno da Annunciada, aonde fica o theatro da

Rua dos Condes era o que estava mais nas condições para o publico e para a empreza dos accionistas. Joaquim Larcher consultára tambem Garrett, e como Governador civil de Lisboa, remetteu ao Governo um Officio datado de 28 de Janeiro de 1836, acompanhando uma memoria com o resultado de todos os seus trabalhos. O pensamento era bom, e devia de ser acolhido por Agostinho José Freire, que em 5 de Maio de 1835, decretára a erecção de um Conservatorio de Musica, aonde se recommenda o estudo de musica do theatro italiano. Agostinho José Freire não teve tempo de dar força de lei a tão excellente projecto. N'esse mesmo anno de 1836 rebentou a revolução de *Septembro* e Agostinho José Freire foi assassinado. Passos Manoel, logo a 28 de Setembro de 1836, tomando conhecimento do Officio de 28 de Janeiro, de Joaquim Larcher, e tendo entregado todos esses trabalhos ao seu patricio Garrett, encarregou-o por uma Portaria, de organisar um plano para a restauração do Theatro portuguez. Reproduzimos aqui esse documento legal, pela sua importancia historica: «Manda Sua Magestade a Rainha, que João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett, proponha, sem perda de tempo por esta Secretaria de Estado, um Plano para a fundação e organisação de um Theatro nacional n'esta Capital, o qual sendo uma Eschola de bom gosto, contribua para a civilisação e aperfeiçoamento moral da nação portugueza, e satisfaça aos outros fins de tão uteis estabelecimentos; informando ao mesmo tempo ácerca

das providencias necessarias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos theatros existentes. E espera Sua Magestade que o dito João Baptista da Silva Leitão d'Almeida Garrett, no desempenho d'esta commissão se haverá com o zêlo e intelligencia que são proprias do seu patriotismo e reconhecidos talentos. Palacio das Necessidades, em 28 de Septembro de 1836. — *Manoel da Silva Passos.*» Por Officio de 4 de Outubro d'este mesmo anno lhe foi entregue todo o processo formado por Joaquim Larcher para esta grande obra. Pela Portaria supra se vê a natureza da commissão, em harmonia com as ideias de Garrett, e talvez por elle redigida:

1.º Fundar um Theatro nacional. (Plano da edificação.)

2.º Organisar o Theatro, o qual sendo uma Eschola de bom gosto, contribua para a civilisação e aperfeiçoamento moral da nação. (Ideia de um *Conservatorio.*)

3.º Informar sobre as providencias para levar a effeito os melhoramentos possiveis dos theatros existentes. (*Inspecção geral dos Theatros.*)

Sem perda de tempo, e logo a 12 de Novembro de 1836 apresentou Garrett um projecto de lei, que foi convertido em Decreto, com um Relatorio, em que elle mistura a sua personalidade, como em tudo o que escreveu, e em que sacrifica a historia á bajulação de aulico. Transcrevemos alguns trechos em que Garrett descreve o seu estado moral: «Valetudinario e achaca-

do de corpo e espirito, que ambos quebrei e consummi no serviço de Vossa Magestade, e pela santissima causa da liberdade da minha patria, peza-me não poder já empregar em serviço tanto de meu gosto e tanto de meus habitos e sympathias, senão restos de desejo que não entibiaram, e recordações bem apagadas já dos projectos e estudos da minha primeira e ditosa edade, que uma e outra me parecem agora quasi como um sonho afortunado e impossivel, no meio das calamidades, das agitações e anxiedade porque ha treze annos todos os portuguezes temos passado, que se não pode dizer vivido.—Foi mister um esforço de animo bem difficil, e uma contracção bem violenta do espirito, para o trazer, em tempos como estes, aos suaves pensamentos das bellas artes, que, é verdade, em nenhuma desgraça nos abandonam: que até de mim posso dizer, que nos carceres e degredos, em que tantos annos andei por ser fiel a Vossa Magestade e á causa da civilisação e liberdade do meu Paiz, me desampararam nunca, mas que certas nos abandonam a todos sempre no meio das discordias civis.» Garrett foi o primeiro que inaugurou em Portugal o estylo nos documentos officiaes; n'estas ultimas linhas refere-se á luta civil d'onde resultou a morte de Agostinho José Freire, e á difficuldade de chamar a attenção do governo revolucionario para questões d'arte. N'este Relatorio, Manoel da Silva Passos é classificado lisongeiramente como «*o Ministro mais sinceramente patriota chamado aos Conselhos da corôa, e o primeiro que de coração e puro zelo se tem*

dado a melhorar radicalmente a sorte de nossa desgraçada terra.» Em um Relatorio sobre a restauração do theatro cabia perfeitamente uma synthese historica; Garrett tinha poucos elementos para isto; viu apenas o que bastava para lisongear Dona Maria II: «Senhora, o theatro portuguez nasceu no palacio dos nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso, que depois foi illustrar outros paizes.» Antes dos Autos palacianos, existiram Autos do Natal e da Paixão das festas populares, prohibidas pelas Constituições dos Bispados; quando Gil Vicente foi á côrte de Dom Manoel representar o *Monologo do Vaqueiro,* foi mais como delegado do povo de Lisboa, que celebrara com estupendos festejos o nascimento de Dom João III; depois d'este primeiro Auto, Gil Vicente foi unicamente animado pela viuva de D. João II, Dona Leonor, senhora distincta á custa de quem se fizeram tambem em Portugal os primeiros trabalhos typographicos. Dom Manoel era boçal, e tolerou na sua côrte o theatro por andar em moda nas côrtes de Italia, Hespanha e França. O bafo e amparo que lhe deram foi a desgraça do pobre Gil Vicente, e a admissão do Concilio Tridentino com a creação do *Index Expurgatorio.* No periodo de Garrett acima transcripto rastreia-se a ideia de que foi em Portugal que nasceu o theatro europeu; em outro periodo falando da decadencia do theatro repete o mesmo pensamento: «Mas tudo nos tem sempre assim ido, em Portugal, cujo fado é começar as grandes cou-

sas do mundo, vêl-as acabar por outros—acordarmos depois á luz—distante do facho que accenderamos, olhar á roda de nós—e não vêr senão trevas.» De todos os povos da Europa foi Portugal o ultimo que conheceu o theatro; bom será que se ignore esta infundada pretenção de prioridade. Comtudo Garrett torna a repetir: «Todos os povos modernos foram uns de pós o outro, *pelo caminho que nós encetaramos,* adiantando-se *na carreira dramatica:* nós voltamos para traz, e perdemos o tino da estrada, que nunca mais acertámos com ella.» Coitados de nós se a Europa sabe que se disse isto! Era esta illusão de Garrett que lhe dava a pertinacia com que procurou avivar á tradição do theatro portuguez. Era um novo Rienzi.

O publico e o governo acreditava-o, quando dizia que Dom Manoel mandára descobrir a India, e «*tambem abrir a scena moderna da Europa!*» Os patriotas, não se oppozeram ás sommas decretadas para restaurar o Theatro portuguez, porque se tornava a pôr de pé em um novo regimem um dos maiores monumentos da gloria nacional. Essa grandeza era phantastica, mas a sua fascinação abafou a tenaz opposição utilitaria que se alevanta sempre em Portugal contra todas as cousas da Arte. O erro historico de Garrett dava em resultado um facto, que pareceria inexplicavel se não conhecessemos a causa—o desmoronamento e conspurcação dos nossos ricos monumentos de architectura ao mesmo tempo que se procurava dar vida a uma vaga tradição. Póde aqui dizer-se, a ignorancia de Garrett

foi credora. O Plano de Garrett apresentado a Manoel da Silva Passos, converteu-se em lei pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836.

Por este decreto foram creadas a *Inspecção geral dos Theatros e Espectaculos nacionaes*, o *Conservatorio da Arte Dramatica*, e a formação de uma *Sociedade para a edificação do Theatro*. É a contar d'este tempo que o peninsular Garrett desenvolve a maior actividade, impropria da sua natureza scismadora; até 1842 durou a sua lucta, cuja historia seguiremos através dos documentos legaes que existem.

CAPITULO II

Inspecção geral dos Theatros nacionaes

Estado moral dos actores. — As traducções obscenas dos dramas francezes.—Decreto de 2 de Novembro de 1836, nomeando Garrett Inspector geral dos Theatros. — Officio de 17 de Dezembro de 1836. —Proposta para a publicação de um Repertorio geral do Theatro portuguez. — As traducções que deviam ser feitas. —Decreto de 1 de Novembro de 1841, nomeando Joaquim Larcher Inspector geral. — O cargo de Inspector, segundo os Estatutos do Conservatorio.

Antes de conseguir a edificação do theatro portuguez e de educar uma sociedade capaz de continuar a nossa tradição dramatica, Garrett entendeu dever começar pelo mais facil: melhorar os theatros existentes. O estado da scena portugueza antes de 1836 era deploravel e abjecto; os actores tinham caído outra vez no desprezo da sua profissão, apezar da lei do Marquez de Pombal decretar a abolição da infamia; os actores saíam dos officios mechanicos para virem para o palco fazer o trabalho metaphysico da encarnação de um caracter. Em um artigo da *Chronica Litteraria* de Coimbra, escripto em 1840, se lê: «a muito custo ainda pisavam o palco scenico *homens que passavam o dia trabalhando com o martello ou sentados na tripeça.*» N'este mesmo artigo se fala do estado do theatro do Salitre: «O theatro do Salitre era o unico regular de Lisboa, e este mesmo, que mais se assimelhava a uma baiuca, do que a um logar do recreio publico, só era

frequentado pela classe infima da sociedade; *ali as graças mais obscenas eram unicamente applaudidas, os ditos mais deshonestos os que melhor soavam áquella platéa.* No bello theatro de S. João da cidade do Porto, não era mais feliz a arte dramatica. A selecção dos dramas estava a cargo de homens indoutos, e a *execução d'essas mesmas peças era confiada a uma companhia que mais do que uma vez appresentou em scena actores embriagados.*» (1) Ainda na primeira metade do seculo XIX, o reportorio do theatro portuguez constava da repetição sorodia das comedias de cordel do seculo XVIII moldadas pela eschola de Antonio José e de alguns dramas traduzidos por pobres escriptores mercenarios. Correndo os Jornaes d'este tempo lá encontramos no seu explendor a farça de *Manoel Mendes,* de Antonio Xavier, e as *Astucias de Zanguizarra,* de Ricardo José Fortuna, «farça portugueza do insípido entrecho e toda cheia de pouco decentes equivocos». (2) As emprezas theatraes, ainda durante os primeiros esforços de Garrett viam-se obrigadas a recorrer «a quantas farças antigas por ahi se acham, sem attender muito á escolha.» (3).

Tambem em 1840 só tinham acceitação «as muito ouvidas, e não muito modestas farças do principio d'este seculo.» (4) Em 1806 passara o theatro do Sali-

(1) A. Brancamp, *Theatro portuguez.*
(2) *Jornal do Conservatorio*, p. 54.
(3) Ibid, p. 56.
(4) Id. ibid.

tre, que sempre conservára a tradição dramatica, da direcção do letrado Joaquim Francisco Nossa Senhora e Manoel José Fernandes para um certo Faria, que com a representação das *Covas de Salamanca* alcançou para cima de 25:000 cruzados; o theatro do Salitre tornou-se um asylo para os litteratos pobres, assalariados para trucidarem a lingua e a arte com traducções de dramas francezes. Entre estes traductores figuravam o Padre José Manoel de Abreu, e Ludovice, que procuravam traduzir o que havia de melhor. (1) Foi uma causa profunda para a decadencia do theatro, e secundariamente produziu o empobrecimento do Salitre.

Rebaixamento moral e incapacidade artistica dos actores, repertorio abjecto e sem ideia, e isto em *pateos* e barracões immundos, tudo concorria para que o publico considerasse o theatro como uma *casa* de protervia; com a implantação do regimem constitucional, a reacção absolutista procurava fortalecer-se com a moralidade annexa á divisa do trono e do altar; portanto, para inaugurar o theatro portuguez era necessario levantal-o á altura de uma grande e respeitavel instituição nacional; assim o trabalho preliminar devia ser o melhorar os miseros theatros existentes. Este pensamento fez crear a *Inspecção geral dos theatros.*

O primeiro artigo do Decreto de 15 de Novembro de 1836 dispunha:

(1) *Revista do Conservatorio*, p. 8.

§ 1.º «E' creada uma *Inspecção geral dos theatros e espectaculos nacionaes.*

§ 2.º A inspecção geral dos theatros será immediatamente sujeita ao Secretario de Estado dos Negocios do Reino.

§ 3.º A *Inspecção geral dos theatros* será confiada a um Cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria e conhecimentos especiaes n'este ramo.

§ 4.º As funcções de Inspector geral são todas gratuitas, e por ellas não haverá ordenado algum nem emolumentos.

§ 5.º Ao inspector geral incumbe: 1.º velar e prover em tudo quanto não fôr a policia externa dos theatros e mais espectaculos; 2.º approvar as peças e mais representações que se hão de dar ao publico; 3.º interpôr juizo de equidade e conciliação em todos os casos de desintelligencias, que possam concorrer entre os Artistas dos theatros e seus Emprezarios ou Directores, e que não pertençam aos juizes e tribunaes; 4.º dirigir e fiscalisar a boa regencia dos Conservatorios e Escholas, etc.; 5.º convocar e presidir ao jury dos premios (art. 6.º); 6.º propôr ao governo todas as providencias que julgar necessarias ao melhoramento dos estabelecimentos que lhe são confiados.»

Foi Garrett nomeado Inspector geral dos Theatros por Decreto de 22 de Novembro de 1836. Havia dois annos que chegára a Portugal uma companhia de actores francezes, dos quaes os mais distinctos eram Mr. Paul, Charlet, Roland, e M.^mes^ Charton, e Roland.

Pela primeira vez o publico, costumado ás más traducções do *Gamin de Paris* (Gaiato de Lisboa) e do *Piou-Piou* (O galucho), soube avaliar o que era caracterisação perfeita, naturalidade na declamação, e espirito. A vinda da companhia franceza coadjuvou os esforços de Garrett; logo que appareceu o decreto de 22 de Novembro de 1836, Garrett procurou organisar uma companhia de actores; installou-se a 7 de Janeiro de 1837, e antes de fixar-se na rua dos Condes, ia a nova companhia estudar as representações da Companhia franceza. O primeiro drama que representaram e aonde se conheceu a benefica influencia da declamação e caracterisação franceza, foi o drama *Dezasseis annos, ou os Incendiarios*, levado pela nova companhia que estava no Salitre.

A proposito da sua execussão se lê em um jornal contemporaneo: «vimos derramar suaves lagrimas, e esse vêr nos fez perdoar ao drama os seus defeitos.» (1) Depois que voltaram para a Rua dos Condes, ai se estreiaram com o drama *Duqueza de la Vaubalière.* A companhia franceza demorou-se em Portugal pouco tempo, sendo essa a primeira eschola que as nossos actores tiveram. «O primeiro trabalho da Inspecção geral dos Theatros foi fazer organisar e dar forma de companhia, introduzir alguma ordem e regimento n'essa anarchia da miseria e da fome, a que estavam reduzidas as derradeiras reliquias, que ainda se cha-

(1) *Jornal do Conservatorio* p. 8.

mam actores portuguezes. Vencidas pasmosas difficuldades e incriveis obstaculos, finalmente a Inspecção geral effectuou a desejada organisação pelo acto de 7 de Janeiro de 1837. Installou-se no theatro da rua dos Condes a nova companhia; e os ensaios regulares, o vestuario proprio, e a mais assidua applicação dos artistas, obtiveram logo do publico o premio, com que elle nunca falta, da sua cooperação e applauso. » (1)

A par d'este primeiro esforço, foi creada a eschola da Declamação, e pelo Officio de Garrett, de 17 de Dezembro de 1836, se vê que elle se aproveitava dos melhores actores da Companhia franceza para este fim: «Mr. Paul um dos mais eminentes actores do Gynnasio de Paris, mais por amor d'arte do que pela modica gratificação com que se contentará, está prompto a tomar a seu cargo a direcção da Eschola dramatica. D'entre os nossos actores portuguezes o que offerece mais probabilidade de cooperação o snr. Lisboa, egualmente se promptifica a professar na mesma eschola sob a direcção de Mr. Paul.»

Os emprezarios da Companhia franceza, chegada a Portugal em 1835, contrataram a companhia portugueza com as mesmas condições dos artistas francezes com intenção « *de melhorar a arte dramatica em Portugal e dotar a nação com um theatro com que se ensoberbecesse*. «São estas as palavras de um requerimento de

(1) *Revista do Conservatorio*, Introducção.

Mr. Paul, ao Ministro do reino, com data de 27 de Dezembro de 1836.

A direcção era representada por Dias, Emile Doux, e Paul. Pediam ao governo o subsidio de outo contos de reis—«*pour accomplir ce grand œuvre... et qu'alors la Compagnie portugaise sortira de l'etat miserable on elle est maintenant.*» A empreza requeria isto, aproveitando-se do artigo 8 do Decreto de 15 de Novembro de 1836, aonde se dizia, que: «Os subsidios votados pelas côrtes para auxiliar os theatros da Capital, serão repartidos entre elles todos, na proporção de suas necessidades, e do proveito publico que d'elles resultem.» O requerimento não foi attendido, e a companhia franceza deixou Portugal.

A censura theatral, que no seculo XVI estivera nas mãos dos frades, no seculo XVII nas mãos dos Desembargadores e Camaras municipaes, passou por diligencias de Garrett para os membros do Conservatorio por lei de 9 de Novembro de 1839. Faltava ainda, depois de moralisar o theatro e de educar os actores, formar um Repertorio de todos os dramas mais perfeitos das principaes litteraturas. Na sessão do Conservatorio, de 9 de Maio de 1841, appareceu a Proposta para esta publicação, dando como modêlo a collecção da *France Dramatique*. (1) Esta proposta foi discutida, na sessão de 15 de Junho de 1841, modificada, mas nunca chegou a effectuar-se.

(1) Art. 19.

No meio de todos estes trabalhos havia descrentes e malévolos; Garrett queixa-se bastantes vezes d'isso em varios artigos anonymos. Cinco annos depois do sua nomeação de Inspector geral dos Theatros foi substituido por Joaquim Larcher, por Decreto de 1 de Novembro de 1841. A causa d'esta demissão foram as desintelligencias politicas com o Ministerio do Conde de Thomar, (1) que annullou todos os esforços de Garrett com o Decreto de 16 de Julho de 1842.

(1) *Revista do Conservatorio*, p. 25.

CAPITULO III

O Conservatorio da Arte Dramatica

Programma para a Eschola de Declamação, de 2 de Outubro de 1839. — Regulamento para a Adjudicação de premios dramaticos de 16 de Fevereiro de 1839.—A Presidencia do Conservatorio, de 13 de Janeiro de 1839. — Estatutos do Conservatorio, de 24 de Maio de 1841.—Pessoal do Conservatorio.— A Censura dramatica. — Relatorio dos dramas apresentados em Lisboa e no Porto. — Ideias d'Arte dramatica por Herculano. — Garrett corrige os dramas dos concurrentes. — Propriedade litteraria.—Direitos de Auctor.—Festa do Conservatorio.

Pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836, foi creado o *Conservatorio da Arte Dramatica.* Lê-se no Artigo 3.º:

«§ 1.º É creado um Conservatorio geral da Arte Dramatica.

§ 2.º O Conservatorio da Arte Dramatica é dividido em trez Escholas, a saber: 1.º a Eschola Dramatica propriamente dita, ou de Declamação: 2.º a Eschola de Musica; 3.º a Eschola de Dança, Musica e Gymnastica especial.

§ 3.º Fica encorporado n'este Estabelecimento o Conservatorio de Musica, erecto na Casa Pia por Decreto de 5 de Maio de 1835, depois de adoptadas as providencias que se vão tomar sobre este objecto.

§ 4.º Para reger as outras Escholas e instruir os alumnos nas diversas disciplinas que convêm, serão tirados dos diversos theatros de Lisboa, os actores e Ar-

tistas mais excellentes, a quem por seu trabalho se dará uma gratificação correspondente.

§ 5.º O Inspector Geral proporá sem perda de tempo um plano de Estatutos e regimento d'estas Escholas, em que pelo systema de premios e accessos, se fomente e protêja a Arte Dramatica e mais subsidiarias *tão abandonadas e perdidas entre nós.*»

Garrett fazia depender da formação do Conservatorio Dramatico a organisação de uma companhia de accionistas para a edificação do theatro nacional; por isso trabalhava constantemente para levar a effeito a nova instituição. As difficuldades que encontrava e os meios que empregou acham-se por elle descriptos no Officio ao Ministro do Reino, de 17 de Dezembro de 1837. Transcrevemol-o integralmente, pela sua importancia: «Foi o meu primeiro cuidado, apenas tomei conta d'esta Inspecção Geral, que sua magestade se dignou commetter-me, procurar o desempenho do que n'ella me parece mais importante, o melhoramento do já creado Conservatorio de Musica e a instauração das outras Escholas complementares, que o Decreto de 15 de Novembro mandou crear, sem as quaes nada é possivel para os nossos theatros. Á força de diligencia tenho conseguido obter o mais difficil, que são mestres e directores, de cujo zelo e efficacia me atrevo a ficar por fiador a V. Ex.ª E posso ainda mais, que é assegurar-lhe, que para tamanha empreza serão bem fracos e diminutos os meios que lhe hei de pedir. Um artista illustre, o sr. Bomtempo, já nomeado por sua ma-

gestade director da Eschola de Musica, continuará n'aquellas funcções, sem accrescimo de despeza. Mr. Paul, um dos mais eminentes actores do Gymnasio de Pariz, mais pelo amor da arte, do que pela modica gratificação com que se contentará, está prompto a tomar a seu cargo a direcção da Eschola Dramatica. D'entre os nossos actores portuguezes o que offerece mais probabilidade de cooperação, o snr. Lisboa, egualmente se promptifica a professar na mesma Eschola sob a direcção de Mr. Paul. Não me tenho ainda occupado da Eschola de Dança, porque aquellas duas primeiras são as mais reclamadas pela necessidade ou antes penuria de nossos theatros; e quizera vel-as ao menos em algum começo de organisação antes de dividir cuidados para outra parte. — Mas a todo este edificio, cujos materiaes estão promptos e prestes a collocar-se, falta a base material, sem o que não se póde progredir, isto é, uma casa para n'ella se collocar o Conservatorio. — Debalde tenho procurado por toda a parte e com o auxilio de auctoridades administrativas, que me têem ajudado, descobrir um local em que podesse collocar-se o Conservatorio, para pedir alguma cousa determinada a V. Ex.ª e lhe não fazer a requisição vaga que hoje sou obrigado a submetter-lhe. — De todos os edificios publicos de Lisboa, nenhum póde convir a este Estabelecimento, se não fôr central; além das outras condições, e n'este caso sómente se acham: 1.º a casa de Matta sita á Annunciada, que ha dias foi alugada a um particular pela insignificante quantia de trezen-

tos mil réis: 2.º o extincto Convento do Carmo, no Largo do mesmo nome, que se acha occupado por diversas instituições: 3.º o extincto Convento da Boa Hora, tambem occupado por varias instituições. Ou seja pelo distracte do arrendamento da primeira casa, que me parece poder effectuar-se, ou pela renovação do Estabelecimento, a qual se póde fazer das segundas apontadas para outros edificios, que não faltam; ou seja, emfim, por qualquer outro modo que mais acertado lhe pareça, rogo instantemente a V. Ex.ª que proveja esta urgente necessidade, pois que toda a benevolencia de sua magestade, todos os desejos de V. Ex.ª e todos os meus fracos mas zelosos esforços, ficarão inuteis sem esta base. — Apenas V. Ex.ª me dê os meios de a obter, farei immediatamente subir á sua presença, para ser elevado á soberana approvação de sua magestade, um plano de Estatutos para o Conservatorio, que tenho trabalhado sobre os de Pariz, Milão e Londres, accommodando-os á nossa pequena escala e circumstancias especiaes de economia. — Do mesmo modo lhe submetterei a proposição dos professores para os differentes ramos d'ensino, que o Decreto de sua creação instituiu. — A Organisação do Conservatorio, além de suas vantagens intrinsecas, terá de mais a mais a de me dar animo para promover a effectiva associação de pessoas zelozas, que já offereceram unir-se para a construcção de um Edificio, em que decentemente se possam representar os dramas nacionaes. — Eu confio, que com a promettida protecção de sua magestade, e

auxiliado pelo nome de V. Ex.ª, hei de conseguir levar a effeito este tão antigo *desiderandum* da nossa capital. Mas para isto, como para tudo o mais, não póde haver ponto de partida, emquanto não houver um local, em que, estabelecidas as escholas d'onde hão de saír os povoadores do futuro theatro, se animem e excitem os zelosos a concorrer para a creação da casa a que esses habitadores hão de dar vida.» (1)

O Conservatorio foi collocado no edificio dos Caetanos, mas de tal fórma arruinado, que para effectuar algumas reuniões litterarias e artisticas, Garrett se via obrigado a offerecer a sua casa. (2) Publicaram-se os programmas para a *Eschola de Declamação,* de Musica e Dança. O curso de declamação era dividido em trez periodos ou *termos,* constando o primeiro: Recta pronuncia e linguagem, Rudimentos historicos, e aula de dança para desplante do corpo e desembaraço dos movimentos. (3)

O segundo termo era formado de aula de Declamação propriamente dita, com rudimentos de musica, continuado o curso de rudimentos historicos. O terceiro termo era ainda a Declamação, e aula de canto. Aos sabbados os alumnos eram obrigados a recitar uma ou mais scenas comicas ou tragicas, repetindo-se algumas d'ellas com designação antecipada no fim de cada mez. Este programma foi publicado a 2 de outubro de 1839.

(1) *Revista do Conservat.*, p. 15.
(2) *Jornal do Conservat.,* p. 152, col. 2.
(3) *Program.,* art. II.

No meio de todos estes trabalhos, Garrett soffria os apodos dos seus inimigos politicos, que o alcunhavam o *Recta pronuncia;* e da parte dos litteratos da eschola arcadica, não era menos acintosa a animadversão. Em um jornal d'este tempo achamos escriptas estas linhas, talvez da penna de Garrett: «Mas os nossos homens de letras antigos ainda se envolvem em seus preconceitos quasi aristocraticos, etc.» (1) A quem isto se referia é hoje sabido; entendia-se com aquelle que se ergueu para falar á borda da sepultura de Garrett, e a quem offereceram dez réis para se calar.

Começaram as aulas do Conservatorio, e a concorrencia dos alumnos era immensa. A 13 de Janeiro de 1840 escrevia Garrett, em uma fala á Rainha: «Duzentos alumnos frequentam as nossas escholas; de alguns temos grandes esperanças.» (2) O que animára esta concorrencia fôra o artigo 4.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836: «Á proporção que se forem formando os alumnos, se irá tambem formando uma nova Companhia de Actores nacionaes, que eu tomarei debaixo da minha especial e regia protecção.»

Não bastava crear actores, era preciso educar a mocidade portugueza, despertar-lhe o gosto litterario, fazer-lhe comprehender o genio nacional, e provocal-a a escrever e formar o repertorio do theatro novo. Para conseguir este fim, empregou Garrett dois meios; o

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 152.
(2) Ibid. p. 49.

primeiro a creação dos premios para os dramas apresentados ao Conservatorio, que merecessem esta distincção, o segundo compondo elle mesmo esses bellos dramas *Auto de Gil Vicente, Frei Luiz de Sousa, Alfageme,* que são a sua corôa de gloria.

Os premios foram instituidos pelo § 1, do artigo 4.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836: «Do mesmo modo se estabelecerão premios para os Auctores dramaticos, assim de peças declamadas, como de peças cantadas ou lyricas, que merecendo a publica acceitação, concorrerem para o melhoramento da Litteratura e Arte Nacional.» Por decreto de 12 de Outubro de 1838 foi regulada a adjudicação dos subsidios ao Theatro Nacional Normal de Lisboa, sendo o Emprezario obrigado por escriptura a ter á disposição do Conservatorio Dramatico a quantia destinada aos premios. A 26 de Fevereiro de 1839, publicou Garrett um edital, que acompanhava o Regulamento dos premios: «Tres premios são destinados ás peças grandes de trez ou mais actos, sejam Tragedias, Comedias, ou Dramas historicos. — A peça que n'esta classe fôr coroada ou approvada em primeiro grau, obterá o premio de réis 96$000. — A peça que n'esta classe obtiver *accessit* receberá o premio de 50$000. — Os outros trez premios são destinados ás Peças pequenas de um ou dois actos. — A peça que n'esta classe fôr coroada, ou approvada em primeiro grau obterá o premio de 64$000 réis. — A peça que n'esta classe obtiver o *accessit* receberá o premio de 36$000 réis.»

As composições dramaticas tinham de ser dirigidas ao Inspector Geral dos Theatros,que as distribuia a trez jurados tirados por sorte da sessão de Bellas Letras, que dentro em outo dias deviam apresentar o seu parecer, que era rectificado por uma discussão publica. Approvado o drama, era admittido ás provas publicas, entregando-se ao Emprezario do Theatro Normal (então na Rua dos Condes). No fim da terceira representação o auctor devia depositar no Conservatorio uma copia da peça, para no fim do anno em conferencia geral, ser proposto a premio. Tambem se estabelecia (art. XIV) que as peças não apresentadas ao Conservatorio, de qualquer genero que fossem, e tivessem obtido manifesto applauso do publico nos theatros, seriam consideradas como apresentadas, fazendo-se sobre ellas um relatorio, para se lhe adjudicar o premio devido.

Este regulamento que constava de quatorze artigos, foi publicado no *Diario do Governo,* e immediatamente accendeu a imaginação de escriptores noveis, tanto em Lisboa, como no Porto e Coimbra. Do anno de 1839 escreveu Garrett: «bem póde considerar-se como o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramatica em Portugal.» (1) De todos os dramas apresentados ao Concurso, só quatro foram julgados dignos de affrontar as provas publicas. Foi o *Emparedado,* o primeiro drama que se apresentou, em seguida os *Dous Renegados,* o *Dom Sisnando Conde de Coim-*

(1) *Jornal do Conserv.* p. 25.

bra, a *Actriz*, o *Camões do Rocio*, o *Marquez de Pombal*, *Dois Campeões*, *Auzenda*, o *Captivo de Fez*, e *Um Noivado em Friellas*. No theatro do Porto representaram-se os dramas o *Conde Andeiro*, *Pedro Grande*, *Almanzor Aben-Afan*, *Affonso III*, e outros, contando ao todo para mais de vinte, como se vê por esta passagem da Fala de Garrett a D. Maria II: «Começamos ha pouco mais de um anno, e vinte tantos dramas originaes (1) tem apparecido já n'esta lingua portugueza, que ha outo seculos se fala, ha quasi cinco que tão elegante se escreve, que por mais de outo milhões de homens é hoje falada, e que ainda tanto não tinha feito desde que nascera.» N'este mesmo anno de 1839 foi fechado o tirocinio dramatico com duas peças; a primeira o *Auto de Gil Vicente*, drama em 3 actos por Garrett, o segundo foi o *Fronteiro de Africa*, em 3 actos e em prosa, de Alexandre Herculano. Dos dramas apresentados ao concurso, só mereceram a adjudicação do premio definitivo os seguintes: *Dois Renegados*, *Camões do Rocio*, *Captivo de Fez*, os *Dois Campeões ou a corte d'el-rei D. João I*. Por estes dramas se vê a tendencia errada que levava a mocidade, que não comprehendia o theatro. Com o abuso da linguagem archaica, posta em moda pelos principaes escriptores, lançaram-se a compôr sómente dramas historicos, sem presentirem a renovação dos estudos historicos d'este seculo, e nem mesmo conhecendo as ab-

(1) Vid. n. 2 do *Jornal do Conservatorio*.

struzas chronicas monasticas. Compondo dramas historicos, e não tendo critica nem intuição para reconstruir o passado, faziam um trabalho esteril, e tornavam-se incapazes de comprehender as paixões e de representar um caracter. No meio d'este desvio, Garrett esforçava-se para trazer a geração nova ao verdadeiro caminho, emendando e escrevendo scenas inteiras dos seus dramas. Do drama o *Captivo de Fez*, diz o Relatorio annual do Conservatorio, de 19 de Setembro de 1841: «na reducção a cinco actos, de seis que tinha o drama, e no apurado de algumas scenas e *feições de caracteres, muito serviço fez ao drama a penna do juiz entendido ao qual é já impossivel deixar de attribuir o estado prospero do theatro portuguez.* Assim elle houvera sido ainda mais ríspido tanto n'este drama, como *nos outros todos.*» (1) Por este simples periodo se vê que ao genio de Garrett deveu a geração nova, o que ella apresentou de esperançoso nos seus dramas; e isto deve entender-se sobre tudo com o auctor dos *Dois Renegados.*

Pela sua parte, Alexandre Herculano tambem tomára uma affeição profunda ao trabalho da restauração do theatro. Causa pena vêr um homem serio como elle malbaratar o seu tempo fazendo a critica de dramas informes, para satisfazer os seus deveres de socio do Conservatorio. Herculano com toda a probidade de um homem que pensa, foi o primeiro que teve coragem

(1) *Mem. do Conservatorio*, p. 90.

para indicar aos noveis escriptores dramaticos o grande abysmo em que iam caíndo. Acautelou-os ácerca do estylo, da linguagem, e principalmente dos assumptos. Ouçamol-o com toda a rudeza da sua boa fé: «O estylo, para dizer tudo em poucas palavras é o da moda: isto é, a maior parte das vezes falso: comparações frequentes, que a situação moral dos personagens que as fazem não comportam, certa poesia na dicção impropria do dialogo: fartura d'essas exagerações com que embasbacam os parvos da platea, e que os homens de juizo não podem soffrer. Ás mãos cheias estão por ahi derramadas as maldições, os anjos de azas brancas, os rochedos em braza, os infernos, os demonios, toda a mais ferramenta dramatica, usada hoje no theatro, e que não sabemos d'onde veiu, porque sendo evidente que os nossos escriptores principiantes buscam imitar os grandes dramaturgos francezes (1) é certo que raramente acharão lá essa linguagem ôca e falsa, que só póde servir para disfarçar a falta de affectos e pensamentos; Victor Hugo e Dumas não precisam nem usam de taes meios, e para citarmos de casa, já que temos cá o exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escriptor dramatico, se no *Auto de Gil Vicente,* ou no *Alfageme,* ha essa linguagem de cortiça e ouropel, ha essas expressões turgidas e descommu-

(1) Esta accusação entende-se tambem com todos os dramas historicos do snr. Mendes Leal, imitados do francez ou plagiados do hespanhol. Vid. cap. V.

naes que fazem arripiar o senso commum, e que offendem a verdade e a natureza.» (1)

Com que auctoridade justa e respeitavel, o historiador Herculano recommendava á mocidade que abandonasse os dramas historicos! As suas palavras são um grande documento litterario: «É de lamentar que os nossos mancebos, esperanças da litteratura patria, prefiram ordinariamente as epocas historicas que passaram, para n'ellas traduzirem ao mundo os fructos do seu engenho dramatico, tendo aliás para isso a vida presente que tambem é sociedade e historia. Não sería melhor que estudassem o mundo que os rodêa e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade? Não lhes era mais facil, mais agradavel até este estudo feito no meio de banquetes, dos bailes, das conversações, do ruido, do presente, no qual os leva irresistivelmente a lançarem-se a superabundancia de vida, o fogo da mocidade? Muito se enganam elles, crendo que acham a historia em alguns pobres livros historicos, que por ahi existem. Não: a historia não

(1) *Mem. do Conservatorio*, p. 144. Eis os defeitos de linguagem usados pela geração nova: «o vicio constante de introduzir um *i* nas segundas pessoas de plural dos preteritos, como *fizesteis, tivesteis*, etc; *soffrer* por *padecer*, sendo a significação porrugueza de *soffrer* a de *padecer com paciencia ou constancia*: o uso demasiado dos prossessivos que tanto afrancezam o nosso mui elliptico idioma; a substituição escusada dos preteritos simples pelos compostos do participio e dos auxiliares: tautologias indesculpaveis, como *abysmo immenso e sem fim; caverna, que parece zombar e escarnecer;* gradações ás avessas, como: *cheio de desesperação e pezar* etc. Idem, ibid. p. 144.

está lá! Não, vós não achastes a formula material para a vossa idealidade: o vosso drama é a visão infernal mais ridicula de Perrault; é a sombra do cocheiro que alimpava a sombra de uma carruagem com a sombra de uma escova. Na vossa obra não ha drama, porque na sua fórma externa não ha realidade, e a expressão é o real. Para achar este cumpre ter o estomago e os braços robustos, os orgãos do olfato endurecidos, a paciencia de ferro, porque é preciso revolver a grande lagem que cobre o cadaver do passado; é preciso aspirar o pó do sepulchro, deslizar prega por prega o sudario apodrecido das gerações extinctas; é preciso contemplar as formosuras das sociedades que se transformaram ou pereceram, mas tambem palpar os cancros que as devoraram: é preciso contemplar os seus monumentos sublimes de marmore; mas tambem lêr lentamente os quasi apagados e barbaros caracteres dos seus pergaminhos, e as obscuras, tediosas e incertas sentenças da sua legislação; é preciso viver com os grandes d'outr'ora em seus paços esplendidos, mas assistir tambem ás miserias e agonias dos peões, cuja desventura faria hoje recuar de horror o maior malaventurado. Tudo isto é necessario, sem contar com o grande e fatal risco de perderdes n'este rude trabalho o que vale mais do que elle — a imaginação e a poesia. *Deixae que outros a quem alguma vocação fatal leva para este genero de estudo, o mais tedioso talvez de todos, vos reconstruam os tempos que se dissolveram em pedaços.* Então pode-

reis livremente escolher a urdidura da vossa têa, e bordal-a com os ricos matizes das vossas inspirações.» (1)

São venerandas estas palavras dictadas por um verdadeiro historiador. Como foram ellas recebidas? Com queixas publicas da rigidez do Conservatorio, o que era o mais franco symptoma de não as terem comprehendido. Ao passo que no Conservatorio havia homens que pensavam e falavam com este senso commum, outros procuravam tornar o Conservatorio da *casa real*, convidando uma testa coroada para a presidencia. O empenho de Garrett em levantar o theatro portuguez, levou-o a ir convidar D. Fernando para presidente honorario. Foi isto a 13 de Janeiro de 1840. Entre a deputação de dezaseis membros do Conservatorio encarregada de ir ao paço, iam Alexandre Herculano, João Domingos Bomtempo, Garrett,e Lima Leitão; mas n'este tempo estes homens sensatos ainda não tinham descoberto que ao seculo XIX compete o desmonarchisar a sociedade, do mesmo modo que ao seculo XVI coube o secularisal-a. A deputação do Conservatorio foi recebida, e Garrett falou dizendo que ali vinha aos pés da Magestade para fazer a honra e mercê de aceitar a presidencia do patriotico instituto. Ditas estas palavras mandarinescas, seguiu-se a scena chineza, a do beija-mão á rainha, que lhe deu «ainda outro testemunho de benevolencia apresentando-lhes o joven principe real,

(1) A. Herculano, *Parecer do drama D. Maria Telles*, *Mem. do Conservatorio*, p. 135.

cuja formosura e amabilidade todos admiravam.» (1) Apezar de tudo isto, o Conservatorio continuou a acantoar-se no derrocado edificio dos Caetanos, e com o germen da esterilidade futura, occupando-se em formalidades aulicas.

De 1837 a 1842 levou Garrett a elaborar os Estatutos do Conservatorio, cujo plano foi «trabalhando-se sobre os de Paris, de Milão e de Londres, accommodando-os á nossa pequena escala e circumstancias especiaes de economia.» Os Estatutos foram decretados a 24 de Maio de 1840. Transcrevemos a definição do Conservatorio dada no art.º 1.º porque hôje ninguem sabe já o que é esta instituição nem para o que serve: «O Conservatorio *real* de Lisboa tem por objecto restaurar, conservar e aperfeiçoar a litteratura dramatica e a lingua portugueza, a musica, e a declamação e as artes mimicas. E promoverá outrosím o estudo da archeologia, da historia e de todos os ramos de sciencia, de litteratura e de arte, que podem auxiliar a dramatica.» Os meios empregados pelo Conservatorio, seriam: Art.º 2.º—1.º Pelas suas conferencias e reuniões litterarias e artisticas. (2) As reuniões litterarias foram a recitação dos elogios historicos dos socios falecidos, elogios cheios de rhetorica, sendo o unico que se pode lêr o de Sebastião Xavier Botelho, pelo sr. Herculano.—2.º Pela publicação pela imprensa de seus trabalhos.—A 8 de Dezembro de 1839, ap-

(1) *Jornal do Conservat.*, p. 49.
(2) Estão impressas as Conferencias geraes e publicas do Conservatorio de 1838 a 42.

pareceu o *Jornal do Conservatorio,* que em Junho de 1842 se converteu na *Revista do Conservatorio Real,* interrompendo-se pouco depois para dar publicidade ás *Memorias do Conservatorio,* compostas dos elogios historicos, relatorios e censuras dramaticas, Actas e conferencias.—3.º Pela censura, que exerce sobre os theatros. 4.º Pelas suas escholas.

Boas eram as intenções, e pelos documentos que existem se conhece uma certa vida e actividade nos socios; mas a alma de tudo isto era a pertinacia de Garrett, e depois de 1854 foi este paladio sevandijado a gente inepta. Para coadjuvar a obra do Conservatorio, Garrett tambem redigiu a lei da propriedade litteraria, creando para os escriptores dramaticos os chamados *direitos do auctor.* Para a primeira festa do Conservatorio, escreveu o drama *Philippa de Villena,* para ser recitado pelos discipulos da eschola de declamação; (1) o drama intitulava-se então *Amor e Patria* e passava como anonymo. (!) Garrett, que caracterisava a sua emprêza da restauração do theatro de *pasmosa pertinacia,* teve emquanto vivo rasão para julgar o Conservatorio «a unica instituição das novamente creadas que dá fructos que se colham.» (2) Mas o fructo tornou-se pêco, e a instituição caíu em uma caducidade precóce.

(1) *Lê-se no Jornal do Conservatorio,* p. 199: «Não estamos authorisados a dizer, nem talvez sabemos o nome do auctor da peça; só sabemos asseverar com certeza que não é pessoa extranha ao Conservatorio.»

(2) Ide ibid. p. 199

A 23 de Março de 1840, publicou-se o Programma dos festejos que se haviam celebrar e se effectuaram no Conservatorio Dramatico de Lisboa por occasião do anniversario de Dona Maria II. Compunha-se a festa de tres partes: a primeira constava de uma Cantata composta pelo professor Francisco Xavier Migone, letra de Cesar Perini di Luca; os alumnos da eschola de Musica faziam os papeis de Venus, Camões, Apollo, e o Côro. Intitulava-se a Cantata *Apotheose,* e era dividida em cinco scenas, em um «Sitio delicioso dos bosques Idalios.» Apparecia «Camões pensativo e triste assentado debaixo de um loureiro.» Lamentava as desgraças da patria, as discordias civis, e a decadencia das artes. «Quer partir, mas pára repentinamente ao som de suaves accentos.» Venus cantava dentro uma ária de esperança. Camões fica «maravilhado e mais tranquillo, e depois sáe.» A segunda scena é occupada por Venus, que admira a angustia do sublime vate. Depois «entram em scena diversos amorinhos, que formam engraçados grupos em torno de Venus. Vê-se apparecer uma concha marinha tirada por pombas e guiada pelo amor.» Venus annuncia-lhe a felicidade da Lusitania, a renascença das artes, e a gloria da rainha. Despede o Côro para falar a sós com Camões; a scena IV é toda intercortada:

VENERE: Vieni, o vate, tergi il pianto;
CAMÕES: Triste, aì tanto.
VENERE: Che alla Patria derelitta,
CAMÕES: Cosi afflita,
VENERE: Oggi arride un nuove albore,
CAMÕES: Pien d'amore.

A scena é interrompida por uma musica vaga; Camões tece uma corôa, e n'isto: «Abre-se o fundo do Theatro, e apparece sobre um magnifico pedestal, o busto de S. M., a que fazem engraçada corôa Appollo e varios amorinhos com instrumentos artisticos na mão, e grinaldas de flores; vendo-se egualmente agrilhoados em torno do pedestal a Ignorancia, o Odio e a Discordia.» « Corre com Venus a collocar a corôa sobre o Busto, emquanto Appollo e o Coro exclamam: Filha do Luzo herôe, que o orbe inteiro admira, etc.» A *Apotheose,* como vimos é um Elogio dramatico, como aquelles que se usaram no theatro portuguez durante o governo de Beresford.

Este genero encomiastico é de sua natureza esteril. A segunda parte do festejo constava do drama *Amor e Patria,* que no programma trazia o seguinte argumento: «O mais famoso e popular episodio da revolução de 1640, que elevou ao throno a serenissima casa de Bragança, deu argumento a este pequeno drama. A Condessa de Athouguia Dona Philippa de Vilhena armando seus dois filhos para a revolução, fórma a principal e verdadeira parte d'este quadro historico, que a musa dramatica livremente ornou de seus enfeites.» No intervallo da terceira parte um discipulo da eschola de declamação desempenhou uma scena que compozera, intitulada o *Parricida.* A ultima parte do espectaculo foi desempenhada pela eschola de dança com uma feéria em 2 actos intitulada *Bella, rica* e *bôa* ou as *Tres Cidras do Amor,* composta pelo director

Francisco Iork, e posta em musica pelo professor João Jordani. (1)

Garrett queria popularisar o Conservatorio. E o que conseguiu? Afervorar o respeito á ideia monarchica, porque a instituição vegeta na sombra. Modernamente, para os effeitos da propriedade das obras dramaticas se reconheceu officialmente a existencia do Conservatorio: «Se a obra fôr dramatica, ou musica, ou sobre litteratura dramatica ou arte musica, a entrega dos exemplares e o registro serão feitos no *Conservatorio real de Lisboa*, etc.» (2)

(1) Programma do Festejo que pelo faustissimo anniversario de sua Protectora a Rainha Fidelissima a senhora Dona Maria II, etc., faz o Conservatorio Dramatico de Lisboa em M.DCCC.XL. Lisboa, Imprensa Nacional, 1840.

(2) Art.º 604, § 1.º

CAPITULO IV

Edificação do Theatro

O palacio da Inquisição no Rocio, officio de 20 de Dezembro de 1836, e Portaria de 28 de Dezembro de 1836. — O risco do Architecto Chiari. — O Plano da Academia de Bellas-Artes. — O atrazo da edificação do theatro é activado pelo Conservatorio em 1838, em conferencia de 21 de Outubro. — A cerca do Convento de S. Francisco da cidade. — Garrett e o Conde de Farrobo. — O Theatro da Gloria. — A Camara de Lisboa cede o terreno da Inquisição, por escriptura de 18 de Maio de 1841. — As divergencias politicas de Garrett, atrazam a edificação do theatro. — O risco do architecto Lodi. — Morte de Garrett em 1854.

Estavam creados escriptores dramaticos, embalados pela doce illusão dos retoques e aperfeiçoamentos feitos por Garrett; faltava um palco em que essas composições podessem ser apresentadas ao publico, em parte enthusiasmado com este renascimento. Tal é o poder do genio; o seu primeiro dom é communicar aos outros a febre de que está possuido. A falta de um theatro nacional tornava incompleta a obra de restauração. Para a festa do Conservatorio, teve de se escolher o theatro do Salitre; para mandar os dramas dos concursos ás provas publicas, mendigava-se a admissão ao director do Theatro da rua dos Condes, então conhecido pelo titulo de *Theatro Nacional e Normal:* «A sua empreza ou direcção desdenhou sempre os dramas originaes portuguezes: os que não podia deixar de pôr em scena, por serem mandados pelo Con-

servatorio ás provas publicas, sempre os fez representar sem prestigio algum scenico.» — «Antepõe, por systema, as versões do francez aos originaes portuguezes, com offensa do titulo e obrigações do mesmo theatro; com injuria dos talentos nacionaes, e com gravissimo detrimento para a nossa litteratura.» (1) Por estas palavras, porventura escriptas pelo proprio Garrett, se vê que depois de fixada a existencia do Conservatorio, pelos Estatutos de 24 de Maio de 1841, estes se tornavam letra morta, emquanto se não edificasse um theatro. Pelo artigo 20 do Decreto de 15 de Novembro de 1836, se mandava organisar uma empreza para levar a effeito essa edificação: «O Secretario de Estado dos Negocios do Reino dará immediatamente ao Inspector Geral as necessarias instrucções para que, accordando com os cidadãos zelosos e amigos das Artes, *que propozeram* formar uma sociedade para a fundação do Theatro nacional, se effectue quanto antes esta transacção, do modo mais conveniente.» Estes cidadãos zelosos, a que se refere o artigo, eram os accionistas inscriptos na lista, que acompanhou o Officio de 28 de Janeiro, em que o Governador Civil Larcher fazia a proposta para se construir em Lisboa um theatro nacional. Estava organisado já o Conservatorio, e da sua existencia fazia Garrett depender a importancia que os antigos accionistas dariam ao seu convite para formarem a nova sociedade. Em 1836

(1) *Revista do Conservatorio*, de 1842, p. 6 e 7.

escrevia Garrett ao Ministro do Reino: «A organisação do Conservatorio, além das suas vantagens intrinsecas, terá demais a mais, a de me dar animo para promover a effectiva associação das pessoas zelosas, que já offereceram unir-se para a construcção de um Edificio, em que decentemente se possam representar os dramas nacionaes.»

A sorte da edificação do theatro dependia em 1836 da organisação do Conservatorio; a lucta e difficuldades que Garrett venceu na creação da Inspecção geral dos theatros, e na installação do Conservatorio da Arte dramatica, foram nada em comparação do longo processo para achar o local e levar a effeito a construcção do edificio do theatro portuguez. De 1836 a 1842 percorreu elle um itinerario de contrariedades, já das facções politicas, já do desleixo contagioso de Lisboa, já da indifferença do publico, já da malquerença das susceptibilidades offendidas, para dizer no fim: eis levantado o templo da arte, aonde a comprehensão do genio nacional tem de regenerar este povo! Bastava-lhe esta satisfação intima. Mas Garrett não soube vêr que a iliada de difficuldades que ia vencendo era um triste e franco symptoma da morte politica do povo portuguez. Levantou o sumptuoso tabernaculo, mas faltaram-lhe os sacerdotes, e com a sua morte ficaram sómente as paredes.

Resta-nos expôr a somma de esforços que custou esta ultima parte da grande obra de Garrett.

Quando o Governador civil de Lisboa Joaquim

Larcher, propôz em Officio de 28 de Janeiro de 1836, a edificação de um theatro na Capital, o terreno que se indicava era o da Annunciada, perto do Theatro da Rua dos Condes. Logo que Garrett ainda n'este anno foi nomeado Inspector Geral dos Theatros, o seu primeiro cuidado foi escolher um local proprio para a construcção; era sobre esta base que elle queria organisar a associação, convocando os signatarios da lista de Larcher já apresentada ao governo. Vistoriados todos os sitios aptos para a edificação de um theatro, conheceu-se que o edificio da extincta Inquisição, do Rocio, era o que offerecia melhores condicções, não só por ser central, como vir a ser um embellezamento para a cidade de Lisboa. O Palacio da Inquisição, defronte do qual fôra queimado vivo o desgraçado Antonio José da Silva que deu vida ao theatro portuguez no seculo XVIII, ia ser convertido agora em um theatro no qual a nação iria fazer a profissão de fé da sua secularisação. Garrett fez a proposta ao governo para que se destinasse aquelle edificio para a creação do theatro; (1) o governo acceitou a proposta, e pelo Ministerio da Fazenda foram expedidas ordens terminantes á Junta de Credito Publico. (2) O Architecto Chiari foi encarregado de compôr um plano para o theatro, orçando a obra entre sessenta e cinco mil cruzados a setenta e cinco. (3)

Mas esta facilidade apparente acobertava grandes

(1) Officio de 20 de Dezembro de 1836

(2) Portaria de 28 de Dezembro de 1836.

(3) Nota e risco do architecto Luiz Chiari.

embaraços para a realisação da obra. Tentou-se emprehender a construcção por meio de capitalistas, que a nada se resolveram apezar de todas as vantagens; voltou-se em seguida á ideia de uma companhia de Accionistas, por onde começára o governador civil Larcher. Regeitado o risco de Chiari, o ministro mandou que o Inspector geral, junto com os Architectos da Academia de Bellas Artes, elaborassem um plano difinitivo. (1) O governo dos Passos começava a ser guerreado, e as complicações politicas interromperam toda a actividade que se dedicava a esta obra d'arte. Durou isto até ao fim de 1838. Pela sua parte Garrett trabalhava nas sessões do Conservatorio para vêr se restabelecia o negocio no seu andamento. Em conferencia de 21 de Outubro d'este anno foi eleita uma commissão de cinco membros do Conservatorio para falarem aos accionistas. Quando estavam investidos dos necessarios poderes, e impetravam a auctorisação do governo, para levarem a effeito a formação da Companhia, já o governo tinha alienado o palacio da extincta Inquisição do Rocio, amortisando com elle parte da divida á Camara Municipal de Lisboa.

Perdida a esperança de levantar o theatro no palacio do Rocio, Garrett viu que sem ter um local não podia conseguir firmar a companhia de accionistas, e tratou de pedir ao governo a cerca do Convento de Sam Francisco da Cidade, (2) cuja concessão foi quasi em

(1) Portaria de 24 de Março de 1837.
(2) Officio de 25 de Outubro de 1838.

seguida decretada. (1) A 6 de Janeiro de 1839 publicaram-se as condições para a formação da companhia de accionistas, e a subscripção chegou a 30:700$000, sendo em breve o decreto da concessão do terreno sanccionado pelo corpo legislativo, (2) e commettida a sua prompta execução ao Inspector geral. (3)

Quando Garrett começou a pôr em prática a lei, ajudado pela deputação dos cinco membros do Conservatorio, o Conde de Farrobo, presidente d'ella, e que tambem especulava com o theatro da Rua dos Condes, declarou que não podia conseguir-se a formação da companhia, e que n'esse caso sendo-lhe a Cerca do Convento de S. Francisco da cidade «*vendida por baixo preço e por contracto privado, e de modo que o theatro viesse a ficar propriedade sua*» o edificaria á sua custa. Garrett bem conheceu o lado venal que havia n'esta proposta, mas accedeu a tudo o que o presidente da deputação lhe lembrou estipular; elle interpôz a responsabilidade da sua boa fé para com o governo, que foi auctorisado pelas camaras a vender o terreno por contracto particular, «*sem dependencia de arrematação em praça publica e mediante a avaliação que as leis da inspecção de Lisboa mandavam fazer para os terrenos publicos e incendiados.*» (4) O governo mandou que a inspecção geral dos Theatros estipu-

(1) Decreto de 4 de Dezembro de 1838.
(2) Lei de 4 de Maio de 1839.
(3) Portaria de 16 de Maio de 1839.
(4) Lei de 20 de Julho de 1839.

lasse as condições para esta venda, (1) e ou porque o Conde de Farrobo se arrependesse da nova empreza em que entrava, ou por qualquer outro motivo imaginario, allegou estar offendido com essas condições de venda, e desistiu de todo o contracto e compromisso. D'este modo ficaram inutilisadas a lei de 4 de Maio de 1839, que cedia a Cêrca do Convento de S. Francisco da Cidade, e a lei de 20 de Julho, que o vendia por *baixo preço* ao Conde de Farrobo. Pela segunda vez foram aniquilados os esforços de Garrett. Era preciso começar de novo. Deputado na legislatura de 1840, propoz Garrett na camara um projecto de Lei para a construcção de casa para o theatro nacional, fornecendo o estado o terreno, bem como os materiaes desaproveitados de outros edificios destruidos, e ficando auctorisado a applicar para esta edificação qualquer terreno ou predio nacional, *comprando-o ou trocando por outros quaesquer bens.* N'esta clausula levava Garrett em vista o vir a recuperar o palacio da Inquisição cedido á Camara municipal de Lisboa. Esta proposta, com a da formação de uma companhia pelo governo e das vantagens ou garantias que se lhe dariam, foi convertida em lei. (2)

Convidaram-se architectos para examinarem diversos terrenos, e todos optaram pela Inquisição do Rocio. Em um Consulta ao Governo, se pedia auctorisação

(1) Portaria de 3 de Janeiro de 1840.
(2) Lei de 6 de Novembro de 1840.

para que a Inspecção dos Theatros entrasse em contracto com a Camara municipal para obter por troca ou compra o Palacio ao Rocio, como se estabelecera na Lei de 6 de Novembro de 1840. (1) A Camara municipal de Lisboa, comprehendendo a intenção patriotica da edificação do theatro, e como um embellezamento da cidade de Lisboa, cedeu o Palacio por dez contos de reis (2) «*pelo interesse que tomava na realisação de uma obra que a civilisação e a politica tam altamente reclamavam.*» (3) Abriu-se immediatamente concurso para o risco do theatro, publicaram-se as condições para um emprestimo de cem contos em que a obra fôra orçada, trabalhava-se para confirmar as subscripções de 1839, quando Garrett foi demittido do cargo de Inspector geral dos Theatros! Na *Revista do Conservatorio* achamos este doloroso periodo: «Desintelligencias politicas entre o Inspector Geral dos Theatros e o ministerio causavam esta frouxidão; e a final chegaram a ponto que elle foi demittido d'este cargo, tão laborioso e que sempre servia gratuitamente, pelo notavel decreto de 16 de Julho de 1841.» (4)

Foi esta a terceira decepção, em que pela terceira vez ficaram desbaratados tantos trabalhos. Por Decreto de 13 de Novembro de 1841 foi o antigo Governa-

(1) Consulta de 12 de Janeiro de 1841.
(2) Acta e Consulta de 11 de Março de 1841.
(3) Escriptura de 18 de Maio de 1841. — Decreto de 29 de Maio de 1841.
(4) *Rev. do Conserv*, p. 25.

dor civil de Lisboa, Joaquim Larcher, nomeado Inspector geral dos Theatros; tambem enthusiasta pela edificação do Theatro nacional, esperou que passassem os conflitos e difficuldades politicas, e fez ao governo, a 25 de Abril de 1842, uma representação, propondo os unicos meios que havia a tentar para conseguir levar a cabo a obra.

Eram elles: Que tendo os Caixas do Contracto do Tabaco obrigação de sustentar a Opera italiana no theatro de Sam Carlos, durante o anno inteiro, fossem elles absolvidos d'este encargo em os seis mezes de Maio a Outubro, applicando esse encargo nos annos de 1843 a 1846 para a edificação do theatro nacional. Assim a transação com os Caixas do Tabaco, que evitavam grandes prejuisos, devia produzir n'esses tres annos reis 40:000$000; com a quantia de 10:000$000 reis, subscriptos pela rainha em 1839, e confirmados em 1841; com os 5:000$000 reis, subscriptos pelo Duque de Palmella em 1841; com mais 5:000$000 reis, de outras subscripções já feitas; com a importancia do subsidio do theatro nacional dos annos de 1843 a 1846, a cinco contos cada anno: 20:000$000 contos de reis; com mais 10:000$000 reis, da isenção de direitos na alfandega, e auxilio de materiaes da repartição de obras publicas e arsenaes, o que tudo forma o total de reis 90:000$000, que era a somma arbitrada em diversos calculos.

O ministro do reino acceitou esta proposta. Os Caixas do Tabaco accederam á transferencia do encargo,

e offereceram para a edificação da obra o risco do architecto Lodi, começando os trabalhos a 17 de Julho de 1842.

Nos *Apontamentos historicos* para a vida de A. B. da Costa Cabral, ministro n'este tempo, encontramos: «Um pensamento grandioso occupava de ha muito Costa Cabral, e era a edificação de um theatro portuguez, digno da capital (e de que tanto ella carecia) que significasse o adiantamento que tem tido entre nós a arte dramatica, hoje necessidade dos povos, e de que mui grande proveito póde tirar-se sob mais de uma consideração. Todavia era arduo este empenho, porque faleciam absolutamente os recursos, e parecera amarga zombaria á situação do paiz emprehender as quantiosas despezas que tinha de requerer tal obra para ser o que cumpria, e se destinava que fosse. Porém Costa Cabral não era facil em ceder diante dos obstaculos: perseverou no intento percebido, e achou como verificar o que a todo o outro se affigurára impossivel. Os Decretos de 14 e 27 de Junho de 1842, e a lei de 29 de Maio de 1843, contém todas as providencias e disposições necessarias para assegurar, sem gravame do thezouro publico, a realisação d'este proficuo pensamento. E a resolução, o que é mais, não ficou no papel: pôz-se immediatamente por obra; e a formosa praça de D. Pedro ensoberbece-se já com a aprimorada fabrica do *Theatro de D. Maria segunda,* theatro que dentro de um anno, (1844) posto remate a todos os trabalhos, deve achar-se em exercicio, e desde o

presente é objecto de não suspeitos louvores de nacionaes e estrangeiros.» (1) Nas Notas aos *Apontamentos historicos,* explica-se como foi realisado o projecto da edificação do theatro:

«O governo, auctorisado pelas leis de 4 de maio e 30 de julho de 1839, e pela de 6 de novembro de 1840 a proceder aos contractos e condicções convenientes para se effeituar a edificação de um theatro nacional em Lisboa, estipulou com a camara municipal d'esta cidade a troca do terreno e edificio incendiado na praça de D. Pedro, por alguns bens nacionaes do mesmo valor, para ali ser levantada a casa do novo theatro nos termos constantes dos decretos de 5 e 29 de maio de 1841. (Documentos n.os 5 e 6.)

«Sendo todavia impraticavel levar-se a effeito a edificação do theatro com os unicos recursos estabelecidos pelas citadas leis, o governo aproveitou o feliz ensejo, que se lhe offerecêra, de obter dos caixas actuaes do contracto do tabaco um donativo de quarenta contos de reis, e bem assim o adiantamento, como emprestimo por conta do subsidio ao theatro nacional normal da quantia de mais vinte contos, sem vencimento de juro, applicados ás despezas d'aquellas obras, mediante a isenção do onus de manterem aberto o theatro de S. Carlos no seu ultimo triennio, que ha de principiar em maio de 1843, e acabar em abril de 1846. (Documento n.º 7).

(1) Op. cit., t. I, pag. 217.

«Com estes fundos, com os auxilios concedidos pela lei de 6 de novembro de 1840, e com a isenção de direitos estabelecida provisoriameute pelo ministerio da fazenda a favor dos objectos importados de paizes estrangeiros para a edificação do theatro nacional, começaram desde logo as obras d'aquelle edificio, nas quaes se prosegue com muito zelo e grande actividade, segundo as instrucções dadas pelo decreto de 27 de junho de 1842. (Documento n.º 8.)

«Tambem o governo não deixou de prover á manutenção dos espectaculos de canto italiano em Lisboa e Porto.

«Entre os concorrentes á nova empreza do theatro de S. Carlos foi preferida uma sociedade, a qual, sob garantias e condições vantajosas, se obriga a ter aberto o theatro com boas companhias de canto e baile por tres épocas, cada uma de dois mezes, desde novembro até fins de abril seguinte, adjudicando-se-lhe o subsidio annual de vinte e quatro contos de reis pelo trabalho de cada uma d'ellas.

«E no Porto deverá a mesma sociedade abrir o theatro de musica por tres mezes cada anno desde maio a julho, recebendo ametade do subsidio que por lei se acha estabelecido para o theatro de S. João d'aquella cidade. (Documento n.º 9.)»

Pela sua parte Garrett não desanimava com estas usurpações da gloria; era o seu ideal ver edificado o theatro portuguez, e em Conferencia com o Conservatorio, propoz para se abrir concurso para quatro peças

originaes e seis peças traduzidas ou imitadas, para a abertura do novo theatro. As peças originaes foram deixadas a arbitrio dos concurrentes; as traduzidas deviam ser estas dos seguintes auctores, propostas como modelos:

«1.º Do theatro hespanhol *El Alcalde de Zalanza,* comedia de Calderon; e *El Trovador,* drama de Gutierres.

2.º Do theatro inglez *The Money,* comedia de Bolwer.

3.º Do theatro francez, *Les Horaces,* tragedia de Corneille; *L'Art de conspirer,* comedia de Scribe.

4.º Do theatro allemão, *Die Almfrau,* comedia de Guilparzer; *Maria Stuart,* tragedia de Schiller.

5.º Do theatro italiano, *Filippo,* tragedia de Alfieri, consultando o imitador ou traductor o *D. Carlos,* de Schiller, imitado pelo poeta italiano.»

Estava realisado o sonho de Garrett; competia ao theatro nacional impor-se a obrigação de representar ao menos de seis em seis mezes uma das bellas creações dramaticas do seu fundador. Mas infelizmente depois da sua morte, os discipulos, a quem elle aperfeiçoava os dramas, baniram-no da scena.

CAPITULO V

O Ultra-Romantismo

Tendencias dos novos escriptores dramaticos. — Abuso das peças historicas. — Mendes Leal corrompe a obra de Garrett. Alexandre Dumas e Victor Hugo apenas conhecidos em Portugal. — Conclusão moral da decadencia do Theatro portuguez. — Esforços de Garrett e Herculano para encaminharem a geração nova. — Atrophia do theatro portuguez por falta de uma renovação social.

No meio d'este trabalho da renovação do theatro moderno, dois homens se mostraram verdadeiramente grandes e á altura da ideia que propagavam: Garrett, pelo seu enthusiasmo communicativo, pela intuição viva das cousas bellas, pela comprehensão do genio nacional, exercia em volta de si uma fascinação, que apaixonava a mocidade, e o que mais é, o publico indifferente e sem educação artistica; faltava-lhe, é verdade, o conhecimento da historia, não tinha habitos philosophicos, fazia pela paixão o que Herculano procurava fazer á força de raciocinios. Alexandre Herculano, genio pratico e ao mesmo tempo metaphysico como um godo, comprehendeu que ao lado de Garrett competia-lhe o trabalho de um Thierry, o ir recompondo a historia portugueza, e affrontar os processos de uma reconstrucção para dar elementos seguros á creação artistica. A' imitação de Thierry, Herculano chegou a publicar umas *Cartas sobre a Historia de Por-*

tugal; (1) elle mesmo reservou para si esta empreza incansavel, quando disse: «Ao passo que a arte se reconstruia, reconstruia-se a historia. A lado de Goethe e Schiller, apparecia Herder e Müller; ao lado d'Hugo, Guizot e Thierry.» (2) Foi Herculano o primeiro, que declarou ser Garrett o homem, a quem cabia a gloria de ter inaugurado em Portugal a litteratura romantica, e punha-se a seu lado como historiador para ajudar o poeta. Dizia Herculano á mocidade, que se dedicava sómente aos dramas historicos antes de apparecer a *Historia de Portugal:* «Deixae que outros a quem alguma vocação fatal leva para este genero d'estudo, o mais tedioso talvez de todos, vos reconstruam os tempos que se dissolveram em pedaços. Então podereis livremente escolher a urdidura de vossa têa e bordal-a com os ricos matizes das vossas inspirações.» (3) Quando se começaram os esforços para a restauração do theatro, ninguem comprehendeu o movimento; o publico acceitava-o, como os espectaculos com que os vencedores, na pompa do seu triumphal cesarismo, corrompem ou distrahem a multidão. Garrett, via n'essa obra sublime o principio da nacionalidade portugueza na litteratura, e Herculano, um meio de generalisar por symbolos brilhantes as arduas descubertas da historia. Sómente estes dois escriptores comprehenderam a missão do Conservatorio, formado de

(1) Na *Revista Universal Lisbonense.*
(2) *Memorias do Conservatorio*, p. 136.
(3) *Memorias do Conservatorio*, p. 137.

homens para quem a litteratura moderna era uma cousa *licenciosa,* e que só admiravam os modellos convencionaes da litteratura do seculo de Luiz XIV. Herculano queixa-se d'este amalgamma em uma instituição que tinha por fim alevantar a forma a mais vital da arte moderna, e em que o ideal romantico obteve a sua mais completa realisação: «O Conservatorio possue no seu seio homens de convicções differentes, e até certo ponto oppostas em materias litterarias; uns pertencem... ás ideias antigas, outros ás opiniões modernas.» (1) D'esta juncção impossivel de *classicos* e *romanticos,* como podia resultar uma obra coherente e séria? Infelizmente a instituição do Conservatorio foi progredindo com este vicio organico, que havia de tornar estéril todo o seu fructo; percorrendo as Memorias e os juizos dos dramas appresentados ao Conservatorio, vê-se que ha ali sómente dois homens, que falam e obram com sciencia e senso commum; Garrett, emendando os dramas e escrevendo actos e scenas inteiras, com que os concorrentes iam affrontar as provas publicas, e Herculano proclamando a doutrina da arte moderna. No parecer sobre a comedia a *Caza de Gonçalo,* faz elle uma prelecção sobre a theoria do drama moderno e a sua historia desde o periodo hieratico da edade media. No parecer sobre o drama *Dona Maria Telles* descreve a origem do *drama historico* moderno, e como entre elle e os antigos da eschola classica nada ha de commum. No *Elogio historico de Se-*

(1) *Memorias do Conservatorio*, p. 78.

bastião Xavier Botelho, recitado em 21 de Dezembro de 1841, na sala grande dos actos da Eschola Polytechnica, descreve em um quadro rapido mas cheio de verdade o periodo seiscentista da litteratura portugueza, sob um ponto de vista inteiramente novo e lucido, mostrando, que o seculo XVIII foi anachronico em Portugal, tanto em politica (ideias monarchicas de Pombal) como em litteratura (ideias clasico-quinhentistas da Arcadia). Tudo o mais que se escreveu e disse foram banalidades. Ao seu conhecimento da lingua e da litteratura allemã deveu Herculano a perfeita comprehensão do Romantismo; procurou conseguir, doutrinando com reflexão, o que Garrett ia fazendo pela inspiração. Quando a lucta do Romantismo estava mais ateada em França, em Portugal appareceu um artigo humoristico, mas cheio de ideias que só podiam ser pensadas por um cérebro como o de Herculano, que como elle tivesse meditado sobre Portugal durante a emigração. N'esse artigo descreve porque as ideias da litteratura romantica entraram tão tarde em Portugal; a verdade d'este documento, exige a sua reproducção textual: «Estamos em Portugal em uma posição pouco vantajosa para a nossa litteratura: nem tam isolados dos outros, que todos entrados em nós mesmos e nas nossas causas *sejamos originaes á força de nacionalidade;* nem tão em contacto com o movimento artistico e scientifico da Europa, que a tempo e compasso, entremos nas grandes harmonias do côro geral da civilisação, que de toda a parte se

alevanta. — Ouvimos falar de longe no que vae pelo mundo, e como tafulos da provincia, imitamos ás cégas, exageramos quanto nos dizem que é moda na capital, sem vermos primeiro se nos fica bem a moda. D'aqui a sincera devoção com que, primeiro, copiamos os italianos, depois os Castelhanos, e por fim os francezes. — Ha mais de um seculo que este ultimo predominio reina absoluto. Reagiu a litteratura do Norte sobre a do Meio Dia, o *ideal* sobre o *imitativo,* ou, como vulgarmente se diz: o *romantico* sobre o *classico,* e nós ficámos impassiveis no meio d'esta revolução geral litteraria que corria o mundo: A Inglaterra, a Allemanha, todo o Norte estava em insurreição contra o imperio do seculo de Luiz XIV; e nós fieis alliados, permaneciamos firmes em nossa submissão. Finalmente a propria França foi invadida, Racine destituido, Boileau desthronado, já não existia nem o phantasma do imperio; e nós, como essas colonias longiquas dos Romanos, que obedeciam ainda aos Césares de Roma quando já Alarico reinava em Roma, nós religiosamente nos curvavamos ainda diante da sombra de uma auctoridade que já não existia. Para que nos chegasse a revolução foi necessario que a propria França se revolucionasse completamente. A cadeia é longa, nós tardos e remmissos em receber o choque; e já elle estava portanto feito, quebrado, e começada a desandar a impulsão romantica em Paris, quando as suas primeiras vibrações apenas tocavam Lisboa.» (1)

(1) *Jornal do Conservatorio*, p. 101, anno 1840.

Qual o remedio contra esta escravidão intellectual, contra este habito inveterado de conter o sentimento adscripto aos modellos, de violar a natureza para ser como os antigos a imaginaram? O auctor d'essas justas idêas que transcrevêmos, indicou-o vinte quatro annos antes de se atinar com elle: «A litteratura allemã, é talvez agora o melhor e o mais indicado remedio para o mal de que adoecêmos. A sua originalidade excentrica será contra-venêno para esta excrecencia de fórma, que, sejam *classicos* ou *romanticos* segundo o tempo, toda a nossa poesia absorvem e não deixam logar para a *idêa;* é o senão francez, exagerado por nós, como sempre, como por todos os proselytos se faz.» (1)

Esta doutrina foi proclamada em 1840, depois de Garrett e Herculano haverem trazido da emigração as ideias da emancipação sentimental do Romantismo; assistindo com parte activa á organisação das fórmas constitucionaes, quizeram fazer o mesmo que lá fóra, tornar rica a litteratura pelo caracter da nacionalidade, e pela litteratura tornar a consciencia nacional mais robusta.

Assim temos caracterisado o trabalho d'estes dois escriptores, por assim dizer, solidarios. As palavras d'estes dois homens, e n'este periodo, são hoje para nós paginas de historia da mais inteira boa-fé. Herculano tambem luctou com os *classicos* no campo das investigações historicas, que exigiam d'elle o abafar em si as

(1) *Idem*, ibidem.

faculdades criticas e analyticas para cirzir em um corpo os chronicons monachaes. Mas antes d'esta lucta, combateu tambem pela liberdade da fórma do drama moderno. Eis o que elle diz dos *classicos:* «São taes individuos que nunca se persuadiriam, de que as chamadas trévas da edade media não eram mais que a chrysalida de uma civilisação maior e melhor que a grega e romana, de uma civilisação cuja aura vital era a grande transformação religiosa chamada o christianismo. São taes individuos para quem fôra baldada a demonstração de que no objecto de que n'este logar se trata — o drama — uma nova epoca, e por consequencia, uma nova forma tinha começado com o berço das gerações modernas, e de que entre o nosso theatro e o dos antigos devia haver a mesma differença que ha entre a civilisação christã e a pagã, entre o christianismo e o polytheismo; emfim, que nas respectivas litteraturas dramaticas devia haver uma diversidade parallela á que ha entre a parte material do theatro antigo e do moderno.» (1)

Temos creado o theatro portuguez; em Garrett e Herculano estava o exemplo e a doutrina. Como foi que a geração moderna os comprehendeu, e como os seguiu? Eis o ultimo problema da historia do theatro moderno em Portugal.

O anno de 1839 foi considerado como o élo d'esta regeneração do theatro; vinte dramas appareceram,

(1) *Memorias do Conservatorio.*

originaes, e escriptos em uma lingua que nunca se prestara a uma creação tão fecunda. Mas se percorrermos os titulos d'esses dramas, documentos d'essa fecundidade, vemos ahi o germen da incapacidade dos discipulos. Foram os seguintes os dramas que concorreram á censura do Conservatorio, pela ordem que os apresentamos: O *Emparedado,* drama historico; os *Dous Renegados,* drama ultra-historico em cinco actos; *Dom Pedro Duque de Coimbra,* drama historico em quatro actos; *Dom Sisnando, conde de Coimbra,* drama historico em tres actos, em verso; *O Renegado,* drama ultra-historico; o *Dado por força,* comedia em um acto; a *Actriz,* drama em cinco actos; o *Camões do Rocio,* comedia historica em trez actos. Estes foram os escriptos dramaticos apresentados ao Conservatorio, em que se vê o vicio radical da geração nova, e a incapacidade de abrir caminho para além do exemplo do mestre; de outo peças seis são *historicas,* e apenas duas da vida actual! D'entre os dramas representados nos theatros, que não concorreram ao Conservatorio, mas que pelo facto de terem sido applaudidos, se deviam considerar como tambem concorrendo aos premios annuaes, dez, eram elles, e tambem *outo historicos!* Eis os seus titulos: *O Marquez de Pombal ou o Terremoto de Lisboa,* drama historico em trez actos; *Diogo Tinoco,* drama historico em trez actos; *A Morte do Conde Andeiro,* drama historico em cinco actos; *Um Auto de Gil Vicente,* drama historico em trez actos; *Os trez ultimos dias de um sentenciado; Philippe Mauvert; Giral-*

do sem pavor, drama historico em quatro actos; o *Fronteiro d'Africa,* drama historico em trez actos. (1) Alexandre Herculano foi o primeiro que previu as consequencias funestas d'esta predilecção pelo drama historico para quem ignorava totalmente a historia. Depois de ensinar com bondade paternal o que era o drama historico, e o que elle significava na arte moderna, não se tem por fim que não diga de todos estes dramas tirados dos chronicons portuguezes: «Ponham-se ahi em vez d'esse nomes tam conhecidos do fim do decimo quarto seculo, signaes algebricos: cortem-se todas as allusões aos acontecimentos politicos ou pessoas notaveis d'então, e o drama pertencerá á epoca e ao paiz que nos approuver. E porque? Porque falta aí a individualidade portugueza d'então; faltam o crêr, os costumes, as relações sociaes d'essas eras.» (1)

Herculano dizia a estes noveis escriptores, que era mais facil e agradavel estudar o drama na sociedade moderna; porque iriam pois affrontar as investigações archeologicas, e transportar a sua creação para epocas remotas, onde tacteavam na sombra? Porque se julgavam intimamente incapazes de comprehender a vida. Sem faculdades analyticas para observarem o que se passava em volta d'elles, sem a intelligencia generalisadora para converterem as observações particulares em um todo logico até formarem um *caracter,* sem a

(1) *Jornal do Conservatorio,* p. 9.
(1) *Memorias do Conservatorio,* p. 137.

inspiração genial para animar estas condições fataes em um *typo,* sem o positivismo bastante para terem em vista uma these moral, achavam-se mais á sua vontade no vago, no intermundio das trevas historicas, em que uma palavra archaica, reboando no ouvido, produz a illusão dos tempos passados, em que um nome de personagem é mais eloquente do que todas as situações dramaticas, e em que o scenario e a caracterisação da epoca das cruzadas não deixa de repente o expectador conhecer o vazio de tudo isto.

De todo este conjuncto de qualidades falsas resultava uma obra falsa tanto na fórma como na essencia. A linguagem era guindada, retorcida, ora fingindo construcções quinhentistas, ora enchendo-a de imagens ôcas, de vulcões candentes, de lava coruscante, de tripudios de demonios, de juras tremendas, de doestos arrenegados, de remorsos corroendo como puas, de lagens funereas e subterraneas, tudo isto apparente e exterior, para pintar e fazer sentir a paixão intima, que se lhes não deixava comprehender. A linguagem d'esses dramas era cheia de solecismos e barbarismos, e os caracteres não passavam de uma allegorisação mesquinha, como uma vaga reminiscencia de uma cousa que se não sabe se na realidade aconteceu ou foi vista. O Conservatorio dramatico foi accusado pela imprensa periodica de severidade, quando elle nunca boliu n'estes defeitos capitaes; é o proprio Herculano que o confessa: «Julgamos ser nossa obrigação dilatarmo-nos n'estas considerações sobre duas partes interessantis-

simas de qualquer drama — os *caracteres* e a *côr e verdade historica e local,* porque é preciso confessar, que depois da restauração do nosso theatro, é sobre estes dois pontos que a critica litteraria (attenta em demasia a averiguações sobre a correcção da lingua) tem sido assás negligente e escassa.» (1) Á vista d'este facto textual, ditado pela grande probidade de Herculano, parece incrivel que a geração nova caísse na falta de senso de queixar-se da severidade do Conservatorio. Continúa o digno historiador: «Tem soado queixas contra a fórma demasiado simples com que se costumam exarar os pareceres sobre os dramas que annualmente concorrem a premios: conselhos sinceramente dados tem-se tomado pela expressão do orgulho: imaginou-se uma aristocracia litteraria contraria a todos os engenhos que surgem de novo....... Se alguma culpa se póde lançar ao Conservatorio, é a nimia indulgencia: etc.» (2)

O modo como Herculano julgava esta grande efflorescencia de originalidade dramatica, é triste mas verdadeiro. Esse movimento que decorre de 1838 a 1842, considerado por Garrett como um symptoma de vida, para Herculano não passa de uma fecundidade esteril: «Durante quatro annos este progresso tem sido unicamente em extensão: falta a profundidade. O numero dos dramas augmenta, mas o merito d'elle é o

(1) *Memorias do Conservatorio,* p. 137.
(2) *Memorias do Conservatorio,* p. 145.

mesmo senão é menor. A principio convinha affagar todas as tentativas: hoje é preciso afastar as não vocações dramaticas que a facilidade das recompensas tem tornado em demasia ousadas, e é preciso constranger aquelles que podem e sabem produzir fructos de verdadeiro engenho, a darem ao theatro obras que os honrem e honrem a patria.» (1) Estes noveis escriptores como vocações tibias e mal definidas, abandonaram logo a senda do theatro; os seus dramas volveram ao esquecimento do vacuo d'onde saíram em um momento de illusão do espirito; mas d'entre estas vocações ficaram algumas, que os *premios tornaram em demasia ousadas;* Herculano não diz quem ellas são. Porém pela pertinacia com que se apoderou do theatro e pela continuidade de explorar o falso drama historico, vêmos que isto se entende com Mendes Leal, que se arrogou o titulo de *primeira cabeça dramatica de Portugal.*

Logo depois da renovação da litteratura moderna pelo Romantismo, a liberdade da invenção, o systema de cada individuo impôr como typos geraes as suas impressões particulares, e a tendencia para fugir de tudo quanto parecesse convencional e academico, levou a uma exageração do natural, a que os que combatiam pelas *doutrinas classicas* chamaram licença e desenfreamento. É certo que n'esta primeira emancipação do sentimento houve excessiva efflorescencia de lin-

(1) Idem, ib.

guagem e exuberancia de paixão: os que procuravam na alma moderna o *pathos* para a creação artistica escalpelizaram a natureza e a sociedade até ao hediondo, compraziam-se na physiologia do crime, e na collisão fatal de interesses impossiveis. Chamou-se a este periodo da arte moderna o *Ultra-Romantismo*. Os noveis escriptores dramaticos, educados por Garrett, não se contentaram com a simplicidade elegante do mestre, e devoraram de preferencia os dramas francezes produzidos no periodo ultra-romantico; imitaram-os indecorósamente, plagiando-lhes scenas, e com mudanças dos nomes dos personagens fizeram *dramas historicos* portuguezes. Aquelle a quem compete esta accusação com todo o seu pezo é a Mendes Leal, que se deu por herdeiro da missão de Garrett. A sua primeira feição foram os *dramas historicos*, escriptos em linguagem archaica, infunada de bravatas, sem sentimento da nacionalidade, nem intuição do passado. Quando o publico se mostrou farto até á saciedade d'estes intitulados *dramalhões*, volveu-se para a comedia social, mas de uma sociedade portugueza a que em giria se chama *pelitra*, colorida pelas situações do theatro de Scribe. Abstemo-nos, para mais imparcialidade, de proseguir n'este juizo, e transcrevemos as opiniões sensatas do Conservatorio, a respeito dos seus dramas historicos.

O drama que lhe deu a supremacia do theatro portuguez, e que mais corrompeu o gosto do publico, foi *Os Dois Renegados*; eis o que já em 1839 se escrevia

d'elle emquanto á linguagem: «Como escripto, ha na sua linguagem... não poucos descuidos e *gallicismos*. — Ha na idêa fundamental um grave anachronismo, dando-se existente em dias de el-rei Dom Manoel, o tribunal da Inquisição, tal como se introduziu no reinado seguinte. — A scena de D. Manoel... é superflua, extranha, e portanto fria; estylo retinto em poesia, e o dialogo frequentemente sobejo e derramado.» (1) Estes defeitos não só tornam um drama impossivel, mas revelam uma verdadeira falta de comprehensão do theatro moderno; confrontem-se com as queixas de Herculano, e conheça-se para de logo a quem estas se referem. É o anachronismo e a sobejidão do dialogo, e o estylo metaphorico, o que constitue a forma exterior do Ultra-Romantismo; as theses reconditas e extraordinarias, sustentadas por uma philosophia pessimista, são a caracteristica d'este periodo que passou rapido na litteratura. Isto não pôde imitar o dramaturgo laureado, por ter uma incapacidade organica para a abstração philosophica; foi ao lado accessivel e exterior. Applaudido por um publico analphabeto, que recebia uma primeira impressão fórte, quiz lisongeal-o e escreveu em seguida o *Homem da Mascara Negra*. O que é éste *drama historico?* Transcrevemos a opinião dos que o viram representar e o admiraram, para mais inteireza da conclusão: «O seu pro-

(1) Parecer da Commissão, assignado pelo Padre Castilho, Sebastião Xavier Botelho e Joaquim Larcher. *Jornal do Conservatorio,* p. 57.

prio talento o faz cahir bastantes vezes em abusos de phrases exageradas e com demasiada frequencia repetidas: pullulam-lhe no cerebro as ideias poeticas, e a penna obedece alguma vez ao espirito, sem que muito se consulte a situação... Fala acaso em ciume ou vingança ou em qualquer outra paixão, todos os seus attributos se apresentam logo em tropel; esses attributos tomam multimodos corpos, vestem variegadas côres, transfiguram-se em alimarias, èm metaes fundidos, em chammas, em fogos, e eis que prorompem as metaphoras, as arrojadas comparações, os atrevidos pensamentos. D'aqui tambem a sobejidão do dialogo e a falta de sombras em todo esse quadro onde tudo são côres. D'aqui por ventura a desigualdade da phrase; esta porém, parece dever-se á *muita leitura dos dramas francezes.* —A phrase é effectivamente desigual, os *francezismos* são a cada passo d'envolta com as construcções quinhentistas, e ás vezes um *gallicismo* vem tropeçar n'um archaismo. As hyperboles são demasiadamente repetidas, e em situações que muitas vezes as não comportam...» (1) Segundo a redacção do *Jornal do Conservatorio,* o typo de Baracho é um arremedo do irmão de Sara do *Preboste de Paris,* porque a vingança que elle procura nunca esteve nos costumes portuguezes; o facto de Baracho arvorar-se em carrasco de motu-proprio, tambem está em desharmonia completa com os costumes peninsulares, e foi tirado do dra-

(1) *Jornal do Conservatorio,* p. 123.

ma de Alexandre Dumas, *Catherina Howard,* aonde Etelwood se faz carrasco. (1) Passados os primeiros triumphos, os dramas de Mendes Leal decahíram, esgotaram as emoções; o publico dizia que *eram para se ler,* e não se tornou a apaixonar; voltou-se o dramaturgo para o drama social, isto é, abandonou o *ultra-romantismo,* e veiu cair no *realismo* chato, na mediocridade de interesses, nos caracteres de convenção, na phantasmagoria em vez da verdade.

Cabe a Mendes Leal, na historia do theatro portuguez, a triste celebridade de ter corrompido a obra de Garrett, de a ter tornado esteril, até á sua quasi completa aniquilação. O mesmo fez Rebello da Silva com relação aos trabalhos historicos de Herculano. Assim, estes dois vultos da geração nova, que recebeu a tradição do renascimento da litteratura portugueza dos maiores escriptores modernos, não passaram de uns curiosos, que em vez de talento mostraram habilidade, em vez de seriedade respeitabilidade academica, em vez de realisarem o bello, só conseguiram o bonito, em vez de creação deram sómente plagiatos e imitações.

Incapazes de conhecer o alcance do legado litterario, vieram coadjuvar a corrupção politica, e ficarão na historia como esses espiritos que nascem para acompanhar os periodos de decadencia, e não a deixarem ser conhecida.

(1) Id. ib. p. 124.

CONCLUSÃO

O Theatro portuguez, a contar do seculo XVI até Garrett, tem sido o thermometro moral das variações politicas e do estado da nossa sociedade: com as descobertas da India e do Brazil dá-se por um momento o predominio da classe burgueza e floresce Gil Vicente. A sua obra da fundação do theatro esmorece no reinado vacillante da regencia de Dom Sebastião e desapparece na invasão dos Philippes. De todas as fórmas da arte portugueza, sómente o theatro desmascarou os planos que levaram a nação a esta catastrophe.

No meio da magnificencia da côrte de João V, nasce a baixa comedia, sem ideal, nem dignidade humana, porque não existia então em Portugal a consciencia do direito. É n'este periodo, que a comedia erige em seu typo predilecto o fidalgo pobre, symbolo de um povo de mendigos, com tradições heraldicas.

Com a invasão franceza e obscurantismo feroz de Dom Miguel, não existia theatro; a nação não tinha alegria, nem liberdade de pensar. Depois que Mousinho da Silveira fez a renovação completa da sociedade portugueza, só depois de 1833 é que o theatro dá os primeiros symptomas de vida. Portugal já vivia politicamente, e o theatro tornou-se n'esse tempo para nós o mesmo que as cathedraes da edade media para o terceiro estado, o centro das commoções revolucionarias. Fundamentada a liberdade moderna, logo em 1836 Almeida Garrett começa a grande obra da restauração do theatro nacional.

Infelizmente em bem poucos annos o trabalho de Garrett soffreu a mesma degeneração e decadencia da obra de Gil Vicente; como no seculo XVII, o theatro moderno está, por assim dizer, quasi extincto. A causa d'isto é toda moral, é porque no desenvolvimento das ideias democraticas na Europa, Portugal persiste na immobilidade, afferrado a um catholicismo obsecador, e aos seus monarchas parasitas.

Ao menos sirva a historia do Theatro para mostrar pela evidencia dos factos, a instante necessidade de uma renovação fundamental da sociedade portugueza.

FIM.

Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XIX, até a morte de Garrett

1800—A Graça triumphante da culpa, Elogio dramatico, Ms. de Francisco Joaquim Bingre.
1801—A Paz de 1801, idem, id.
1803—A madrinha russiana, por Manoel Rodrigues Maja.
1803—O Periquito ao ar, idem.
1803—Os tres rivaes enganados, idem.
1803—O Doutor Sovina, idem.
1803—Os Machabeos, trad. de João Baptista Gomes.
1803—Nova Castro (imitada de Quita) idem.
1804—O Carvoeiro de Londres ou a dama desenterrada.
1805—A virtude laureada, por Manoél M. Barbosa du Bocage.
1806—Lição para maridos, por A. R. Carneiro.
1808—A Revolução de Portugal, por José Anselmo Correia Henriques.
1808—A gloria do Oceano, Elogio dramatico por Nuno Alvares Pereira Pato Moniz.
1809—A Queda do Despotismo, idem.
1809—Os tres gemeos, ou o creado raro, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima, Ms.
1809—O triumpho da Natureza, por Vicente Pedro Nòlasco da Cunha.
1810—A Estancia do Fado, Elogio dramatico por Pato Moniz.
1810—Elogio dramatico, em 29 de Novembro, idem.
1810—O Sermão sem fructo, anonymo.
1811—Triumphos e luctas, Elogio dramatico por Pato Moniz.
1812—O Enredador, por Francisco Antonio Vermuele.
1812 a 1816—Xerxes, tragedia de Almeida Garrett (perdida).
1812 a 1816—Lucrecia, idem.
1812 a 1816—Affonso de Albuquerque, idem.
1812 a 1816—Sophonisba, idem.
1812 a 1816—Atalá, idem.
1812—O mez das flôres, Elogio dramatico por Pato Moniz.
1812—O Throno, elogio dramatico, idem.
1813—O Nome, elogio dramatico, idem.
1813—Elogio dramatico ao anniversario, etc., idem.
1813—Fayel, trad. por João Baptista Gomes.
1814—Apparição de Dom Affonso Henriques, por Miguel Antonio de Barros.
1814—Jesualdo, por José Joaquim Bordalo.

1813—Hypolito, trad. de Mendo Trigoso.
1813—O Juramento dos Numes, Elogio dramatico por D. Gastão Fausto.
?-1814—Palafox em Saragoça, por Antonio Xavier Ferreira de Azevedo.
?-1814—Pedro Grande ou a Escrava de Mariemburgo, idem.
?-1814—Roberto chefe dos ladrões, idem.
?-1814—O marido mandrião, idem.
?-1814—Santo Antonio livrando o pae do patibulo, idem.
?-1814—Zulmira, idem.
?-1814—Manoel Mendes, idem.
?-1814—Os doudos, ou o doudo por amor, idem.
?-1814—A Parteira anatomica, idem.
?-1814—O frenesi das senhoras, idem.
?-1814—A sensibilidade no crime, idem.
?-1814—Santo Hermenegildo, idem.
?-1814—Eufemia e Polidoro, idem.
?-1814—Adelli, idem.
?-1814—O divorcio por necessidade, idem.
?-1814—A verdade triumphante, idem.
?-1814—A Paz de Pruth, idem.
?-1814—Os Monges de Toledo, idem.
?-1814—Amor e vingança, idem.
?-1814—O desertor francez, idem.
?-1814—Achemet e Rakima, idem.
?-1814—A inimiga do seu sexo, idem.
?-1814—A mulher zelosa, idem.
?-1814—O Eunucho, idem.
?-1814—Os Doudos (segunda parte), idem.
?-1814—O velho chorão, idem.
?-1814—O taful fóra de tempo, idem.
?-1814—A viuva imaginaria, idem.
?-1814—O chapéo, idem.
?-1814—O velho perseguido.
?-1814—Clementina de Vormes, idem.
?-1814—A esposa renunciada, idem.
?-1814—A mulher de dois maridos, idem.
?-1814—O patriota escocez, idem.
1814—Adelaide ou a Pastora de Saboya.
1814—Rhadamisto, trad. por José Antonio de Araujo Velloso.
1815—O serralheiro hollandez, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima.
1815—Ericia ou a Vestal, por Manoel M. Barbosa du Bocage.

1815—A Incognita, ou o filho perverso, por A. R. Carneiro. Ms.
1815—Os Doudos fingidos.
1815—Merinval, trad. de João Alexandrino de Sousa Queiroza.
1816—Abel, trad. de José Antonio de Araujo Velloso.
1816—Phedra, trad. de Manoel Joaquim da Silva Porto.
1816—Virginia, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1816—Os dois irmãos inimigos, idem.
? —Ignez de Castro, ms. por Sebastião Xavier Botelho.
1816—Viriato e Osmia, por Thomaz A. dos Santos Silva, ms.
1816—Catão, de Addisson, idem.
1816—A vingança, de Young, idem.
1816—Busiris, idem, idem.
1816—Os Irmãos, idem, idem.
1816—Eduardo e Leonor, de Thompson, idem.
1816—D. Nuno Alvares Pereira, idem.
1816—A conquista de Ceuta, idem.
1816—A Restauração de Pernambuco, idem.
1816—A Madrasta, idem.
1816—Egas Moniz, idem.
1816—Vasco da Gama, idem.
1816—O Ministro syndicante, idem.
1816—O inimigo das mulheres, idem.
1816—Os irmãos rivaes, idem.
1816—O Magico com a locanda, idem.
1816—O Emprezario de Marselha, idem.
1816—A Condessa Gyvry, idem.
1816—O Matrimonio em mascara, idem.
1817—Destruição de Jerusalem, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1817—Andromaca, trad. de Antonio José de Lima Leitão.
1817—El-Rei D. Sebastião em Africa, por T. A. Santos Silva.
1817—Mérope, de Almeida Garrett.
1817—Arria, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1818—Os annos de Bertholda ou os Papistas enganados, por Francisco Joaquim Ferreira Bastos.
1818—Nova Osmia, por Manoel Joaquim Borges de Paiva.
1819—El-Rei Dom Sebastião, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1819—Dom João I, idem.
1819—Conquista do Perú, idem.
1819—Eudoxia Licinia, idem.
1819—Branca de Rossis, por José Agostinho de Macedo.
1819—Asiucias de Zaguizarra, de Ricardo José Fortuna.

? —A Preta de Talentos.
1819—José II visitando os carceres da Allemanha.
1819—A correcção das vaidosas.
1820—Caracter dos Luzitanos, por Manoel Caetano Pimenta de Aguiar.
1820—Á Revolução de 24 de Agosto, elogio de Bingre, ms.
1820—Amor, traição e ventura, por Ild. C. T. D. F.
1821—Morte de Cesar, por Manoel Joaquim Borges de Paiva.
1821—Lucinda, idem.
1821—Polidoro, idem.
1821—Jonas, idem.
1821—O Plenipotenciario dos Corcundas em Laybach.
1821—O Corcunda por Amor, por Garrett e Paulo Midosi.
1821—Catão, por Almeida Garrett.
1821—Bruto, trad. por A. Maria Couceiro.
1821—O que fazem os herdeiros, por P. A. Cravoé.
1822—A Ambição, por Francisco de Alpuim Menezes.
1822—Medea, por José Manoel da Veiga
1822—A louca fingida, trad. por A. R. Carneiro, ms.
1822—Bajazeto, trad.
1822—Eryphile, trad. por Thomaz da Silva Teixeira.
1823—Dom Luiz de Athaide, por José Agostinho de Macedo.
? —Impostura castigada, idem.
? —Sebastianistas, idem.
? —Clotilde ou o triumpho do amor materno, idem.
1823—Optima receita, etc., por José Joaquim Bordalo.
1823—Leonido, por Dom Gastão Fausto da Camara Coutinho.
1823—Rainha de Coryntho, por V. P. Nolasço da Cunha, ms.
1823—Tomada de Lisboa por D. Affonso Henriques, idem.
1823—Morte de Cesar (imitado de Shakespeare), idem.
1823—Andromaca, idem.
1823—Phedra, idem.
1823—Electra, idem.
1823—Os Bandidos, trad. de Schiller, idem.
1823—Intriga de amor, idem.
1824—O Estalajadeiro de Milão, por D. Gastão Fausto.
1824—Astucias de Falsete.
1824—O Professor de Escripta.
1824—Astucias de Mengoto.
1824—Os amantes desconfiados.
1824—Julio, o assassino, ou a força da gratidão.
1825—Cae no logro o mais esperto, por José Joaquim Bordalo.
1826—O Grão-duque de Baden.

1827)
1828 (N. B. Reina o Terror sob o governo de D. Miguel de
1829 (Bragança ; o Theatro não tem vida.
1830)
1831—O Vaticinio de Jove, elogio de Ricardo José Fortuna.
1831—O Medico fingido, por Castro Azevedo, ms.
1832—O Infante Santo, tragedia de Garrett (perdida).
?-1835—Pedro Grande ou os falsos mendigos, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima.
?-1835—O Retrato de Cervantes, idem.
?-1835—Os espertos tambem se illudem, idem.
?-1835—Os tres gemeos, idem.
?-1835—Quinze dias de prudencia, idem.
?-1835—O annel de Giges, idem.
?-1835—O maniaco, idem.
1838—*Um Auto de Gil Vicente*, por Garrett.
1838—Os empiricos de algum dia, por Felner.
? —O Templario, idem.
? —Quem tem mazella tudo lhe dá n'ella, idem.
? —Belisario, idem.
? —Gato por lebre, idem.
1839—O Emparedado (drama appresentado ao Conservatorio).
1839—Os dois Renegados, idem.
1839—Dom Sisnando, idem.
1839—A Actriz, idem.
1839—O Camões do Rocio, idem.
1839—O Marquez de Pombal, idem.
1839—Os dois campeões, idem.
1839—D. Ausenda, idem.
1839—Captivo de Fez, idem.
1839—Um noivado em Friellas, idem.
1839—Conde Andeiro, idem.
1839—Pedro Grande, idem.
1839—Almanzor, idem.
1839—Aben-Affan, idem.
1839—Affonso III, idem.
1839—Cora, ou Triumpho da Natureza, por Nolasco da Cunha.
1839—O Fronteiro de Africa, por Alexandre Herculano.
1840—Philippa de Vilhena, por Almeida Garrett.
1841—O Alfageme de Santarem, idem.
1842—A Cigana, por Antonio Maria de Sousa Lobo.
1842—A Moura, idem.
1843—As duas filhas, por A. P. da Cunha.

1843—Brazia Parda, A. P. da Cunha.
1843—A Herança de Barbadão, idem.
1843—O aviso á Gazeta, de Ricardo José Fortuna.
1843—O Testamento logrado, ms.
1843—Erros do coração, ms.
1843—Os velhos logrados, ms.
1843—*Frei Luiz de Sousa*, por Almeida Garrett.
1844—Tio Simplicio, imitação, idem.
1844—A Precita, por A. J. de Mesquita e Mello.
1845—Falar verdade a mentir (trad. do *Menteur véridique*, de Scribe) por Almeida Garrett.
?-1846—Astucias de Merlim, por Francisco de Paula Cardoso Assentis, ms.
?-1846—O Africano generoso, idem.
?-1846—Os sucios da mesma laia, idem.
?-1846—A heroina de Vienna, trad. de Casari, idem.
?-1846—O Doutor Patusca, idem.
?-1846—O qui pro quo, idem.
?-1846—A prova á militar, idem.
?-1846—Julia ou o perfeito amigo, idem.
?-1846—O Convite, idem.
?-1846—O Alcaide de Saragoça, idem.
?-1846—A Aurora ou a filha do prestigio, idem.
?-1846—O Castello do Diabo, idem.
?-1846—A ida a Fokemburgo, idem.
?-1846—O naufragio venturoso, idem.
?-1846—O Derviche por amor, idem.
?-1846—O Casamento dito e feito, idem.
?-1846—O Barbeiro de Sevilha, trad. de Beaumarchais, idem.
?-1846—O Direito de hospitalidade (de Casari), idem.
?-1846—As Minas de Delacarlia (de Frederici), idem.
?-1846—Conrado ou o Torneio de Cromberg (de Holbein), idem.
?-1846—O Conde dos Castellos (de Pixerecourt), idem.
?-1846—O Alcaide de Saragoça, idem.
?-1846—O assassino por amor filial (de Casari), idem.
?-1846—A criada ama, idem.
?-1846—A leva da Nau da India, idem.
?-1846—O Exterminio do Fanatismo, idem.
?-1846—O filho de Alcouce, idem.
?-1848—A Sobrinha do Marquez, por Almeida Garrett.

PORTO: IMPRENSA PORTUGUEZA, Bomjardim, 181.